MASTER
NEGATIVE
NO. 93-81459-1

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

WAETZOLDT, STEPHAN

TITLE:

DIE JUGENDSPRACHE GOETHES. GOETHE ...

PLACE:

LEIPZIG

DATE:

1903

Master Negative #
93-81459-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

GR01
W12 Waetzoldt, Stephan, 1849-1904.
Die jugendsprache Goethes. Goethe und die romantik. Goethes ballade; drei vorträge von Stephan Waetzoldt. 2. verm. aufl. Leipzig, Durr, 1903.
76 p. 21 cm.

~~D83055~~
~~DW2~~ Copy in ~~Barnard. 1903.~~

415172

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 6.9.93 INITIALS Susan
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

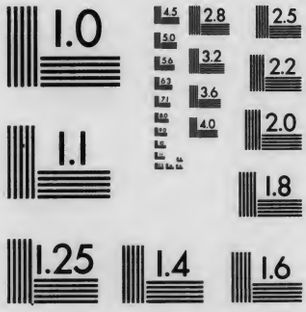
AIIM

Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches



MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

Die Jugendsprache Goethes

Goethe und die Romantik

Goethes Ballade

Drei Vorträge von

Stephan Waetzoldt

Zweite vermehrte Auflage

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung
Leipzig 1903

GR01 W12

Columbia University
in the City of New York
Library

BOUGHT FROM
THE
CARL SCHURZ FUND
for the
Increase of the Library
1900

Die Jugendsprache Goethes

Goethe und die Romantik

Goethes Ballade

Drei Vorträge von

Stephan Waetzoldt

Zweite vermehrte Auflage

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung
Leipzig 1903

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Vorbemerkung.

Den zwei im Jahre 1888 zuerst gedruckten Vorträgen über die Jugendsprache Goethes und über Goethes Verhältnis zur Romantik habe ich auf den Wunsch des Herrn Verlegers für die Neuauflage einen dritten über Goethes Ballade und ihre Quelle beigefügt. Die Vorträge erscheinen in unveränderter Gestalt. Sie erheben nicht den Anspruch, den heutigen Stand der Wissenschaft auf den behandelten Gebietend arzustellen. Nur gelegentlich ist es mir noch verstattet, alte liebe Wege zu wandeln. So habe ich es auch unterlassen, die benutzte Litteratur zu verzeichnen; jeder Kundige sieht, wieviel beispielsweise der erste Aufsatz den Arbeiten Burdachs verdankte.

Wenn das Werkchen im neuen Gewande dazu beiträgt, an ein und der andern Stelle Verständnis und Liebe für Goethes Art und Kunst zu nähren, hat es seinen bescheidenen Zweck erfüllt.

Berlin, im Dezember 1902. S. M.

APR 2[illegible] 1907 Stock[illegible], 32 G. 10 M 13 May '07

407192

I.

Die Jugendsprache Goethes.

(Gehalten bei der ersten Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins zu Dresden am 9. Oktober 1887.)

Unter den Gedichten des jungen Goethe steht ein trotzig-selbstbewußtes Wort über die deutsche Sprache:

Was reich und arm! Was stark und schwach!
Ist reich und vergrabner Urne Bauch?
Ist stark das Schwert im Arsenal?
Greif milde drein, und freundlich Glück
Fließt, Gottheit, von Dir aus!
Faß an zum Siege, Macht, das Schwert,
Und über Nachbarn Ruhm!

So sprach im überströmenden Siegesgefühl der Goethe von 1773.

Siebzehn Jahre später fällt der gereifte Dichter ein hartes Urteil über die Sprache, der er sein unverlöschbares Siegel längst aufgeprägt. Ihn locken in Venedig weiche, altvertraute hesperische Laute, und unmutig grollt er:

Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst!

Der Sprachgewaltige ringt mit den beschränkten Mitteln des Ausdrucks. Fast verzweifelnd empfindet er, daß, wer Neues sagen will, mühsam, von innen heraus, die frischen Formen seiner Gedanken in das klingende Erz der Sprache

treiben muß. Er fragt grübelnd, was mit ihm, dem solche Mühe gegeben wurde, das Schicksal wohl gewollt:

Einen Dichter zu bilden, die Absicht wär' ihm gelungen,
Hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.

Wir hören diese mißmutige Klage über die Sprödigkeit unserer Sprache auch von anderen Großen des deutschen Geistes; so klagen auch Luther und Lessing. Nur die schöpferischen Naturen faßt der Grimm des echten Künstlers, den es gelüstet, den unfügsamen Block in Stücken zu schlagen.

Auf alle Kämpfe der Jugend, auf alles Ringen der Mannesjahre blickt der alternde Goethe gesänftigt zurück. Er erkennt sich und sein Wirken, auch seine Arbeit an deutscher Sprache, als geschichtlich. Die Mitlebenden und Aufstrebenden sieht er im Besitz sicherer, leichter Ausdrucksmittel. Die Sprache Deutschlands hatte, dank der Arbeit des vergangenen Jahrhunderts, gewonnen was sie lange gesucht, Einheit und Freiheit. Goethe nennt sich selbst nicht den Meister, sondern den Befreier. „Die Zeit wird kommen," sagt der Siebzigjährige, „wo der Deutsche wieder fragt, auf welchen Wegen es seinen Vorfahren wohl gelungen, die Sprache auf den hohen Grad der Selbständigkeit zu bringen, dessen sie sich jetzt erfreut." — Die Zeit, meine ich, ist gekommen. Heut, wo der Verein, der die Freiheit und Echtheit unsrer Sprache auf seine Fahne schrieb, zum erstenmal sich sammelt, die Seinen zählt und sein Tun erwägt, heut ziemt sich wohl die Frage: Wie hat der große Befreier sich selbst befreit, wie führte der junge Goethe unsre Sprache aus welschen Taxushecken zum freien Dichterwalde?

Langsamer als man gewöhnlich glaubt, drang die Sprache Luthers ins Volk. Ihr Siegeslauf war kein rascher. Sie war zu persönlich, zu innig verwachsen mit der Urkraft ihres Schöpfers; nur ein Bruchteil des geistigen Lebens

war in ihr niedergelegt. Das örtliche Sondertum der Volkssprache stellte sich ihr zäh entgegen, vorzüglich auf oberdeutschem Gebiet. Sie veraltete, ehe eine Einigung der deutschen Schriftsprache zustande kam. Im protestantischen Basel schreibt noch Thomas Plattner im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts sein Leben in alemannischer Mundart. Um 1600 waren wohl die sprachlichen Gegensätze in etwas ausgeglichen, aber keineswegs war Luthers Sprache die einheitliche Sprache der Bücher. Sebastian Helbers, ein Freiburger Schulmeister, scheidet im Jahre 1593 in seinem Syllabirbüchlein noch sechs deutsche Schriftsprachen: drei niederdeutsche, Kölnisch, Sächsisch, Vlämisch — drei oberdeutsche, das Mitterteutsche, das Donauische, das Höchst-Rheinische. Das beste Deutsch spricht man nach Ansicht der Zeit in Leipzig, Augsburg, Basel. Die bewußten Bestrebungen, unsre Sprache zu einigen und von Fremden zu befreien, begannen im Elend des großen Krieges, auf dem Boden Thüringens, in derselben deutschen Landschaft, in welcher nach fast zweihundert Jahren das hohe Ziel erreicht wurde.

Am Schlusse seiner lateinischen Schrift über die Verachtung der Muttersprache ruft der junge Opitz den Deutschen zu: „So sehet endlich, daß ihr, die ihr durch Tapferkeit und Glaubensstärke die anderen Völker überwindet, hinter ihnen auch in der Trefflichkeit der Sprache nicht zurückbleibt."

So verschroben auch manchmal die Mittel waren, durch welche wohlmeinende Freunde der uralten teutschen Haupt- und Heldensprache zum Ansehen verhelfen wollten, so töricht uns heut ihre Ziele erscheinen, es lebte unter den ehrwürdigen Perrücken doch der vaterländische Gedanke, unter dem französischen Galarock schlug ein deutsches Herz. Wir Söhne des geeinten Deutschlands wollen dankbar es nicht vergessen, daß in den gemeinsamen Bemühungen um Sprache und Dichtung allein durch lange, öde Strecken des siebzehnten und acht-

zehnten Jahrhunderts der Gedanke der deutschen Einheit festgehalten und empfunden wurde. Der Süden wollte sein Eigenrecht an der Sprache am schwersten aufgeben. Haller tilgt erst in der dritten Auflage seiner Gedichte die reichlichen Spuren alemannischer Mundart; die „Diskourse der Mahlern" stehen sprachlich noch ganz auf Schweizerboden. Der Schwerpunkt der hochdeutschen Sprachentwickelung liegt damals im östlichen Mitteldeutschland, im Obersächsischen. Hier entsteht und festigt sich eine über den Mundarten stehende Schriftsprache. Ihr Gesetzgeber ist Gottsched; freilich ein phantasieloser Gesetzgeber, der alles, was freie Sprachschöpfung war, alles was aus der Mundart belebend heraufstieg in die Sprache der Bücher, hochmütig verwarf. Aber seine Sprachkunst drang doch in alle deutschen Landschaften, und die Schulen schlossen stillschweigend einen Ausgleich zwischen dem feineren, Gottschedischen obersächsischen Deutsch und dem heimischen Sprachgebrauch.

Daß aus der Sprache der Dichtung Freiheiten der Wortfügung, Kraft und Fülle des Ausdrucks nicht ganz verbannt wurden, danken wir den Schweizern. Breitinger trat ein für die vergessenen „Machtwörter" volksmäßiger oder altertümlicher Herkunft. Wir beobachten, daß neben einer steifen, verschnörkelten Kanzleisprache die Mundart für den mündlichen und schriftlichen Verkehr gebildeter Stände im katholischen Oberdeutschland, aber auch in der Pfalz und in Rheinfranken ihr Recht behauptet. Es erstehen tapfere Kämpen mit der Feder, wie der Benediktiner Dornblüth, der gegen die verkehrten Neuerungen und Sprachverderbnisse der protestantischen Herren Sachsen zu Felde zieht. Gottscheds und der Seinen Streben geht nach einem klaren, nüchternen Ausdruck; ihr Vorbild ist der französische Stil der Aufklärungszeit. Dieses Französisch war fein, klar, beweglich, glatt, aber es fehlte ihm jede Tiefe, alles Sinnende, alles Prophetische. Dornblüths Sprachmuster ist das Deutsch

des Reichskammergerichts in den achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, dem älteren Deutsch näher stehend in Empfindung und Wortwahl, aber schwerfällig durch das unbewegliche Rüstzeug langer Sätze und gehäufter Verbindungen.

Goethe war ein Rheinfranke. Der Knabe lernte von der Mutter und den Dienstboten sprechen, lesen lernt er im Orbis pictus, in der großen Foliobibel mit den merianschen Kupfern, im Katechismus und in Gottfrieds Chronik. Sein Sprachgefühl keimt aus dem Mutterboden heimischer Mundart und aus der Kernsprache Luthers. Die Frau Rat blieb eine gute Frankfurterin ihr Leben lang. Es kommt ihr auch im Briefe auf ein „Potz Fickerment" und auf ein derbes Wort nicht an; sie schreibt „Pannkuchen" und „getroht". Selbst ihre Briefe an die Herzogin Amalie verraten den Einfluß der Kanzleisprache nur in den höfischen Wendungen: das innere Leben ihrer Sprache, ihre Anschauung ist überall echt landschaftlich. Gesprochen hat der Sohn dieser Mutter seine Mundart, aber wenn er schreibt, bewegt sich der frühreife Knabe, bisweilen mit drolliger Ernsthaftigkeit, in einer gezirkelten Schriftsprache. Wie die Kinder der Rokokozeit in ihrem Äußeren, in Wickellocken und Schnallenschuhen, als kleine Erwachsene einherschreiten, so fehlt auch ihren schriftlichen Ergüssen die schlichte, unbefangene Kindlichkeit. Vorbild war für sie der französische Ausdruck; aber der vornehmanmutige Menuettschritt des Französischen gerät zuweilen in unsrer schwereren Zunge etwas bärenhaft. Den leichten schnellen Gang dankt unser Briefstil und der Ton unsrer Unterhaltung vorzüglich den Bemühungen Wielands.

Als Goethe mit sechzehn Jahren nach Leipzig kommt, sind Gottsched und Gellert noch Professoren. Das obersächsische Geschlecht ist unter ihrer Zucht erwachsen. Klein-Paris nahm auch den jungen Frankfurter in die Schule. Im sechsten Buche von Dichtung und Wahrheit schildert

Goethe aufs anschaulichste, wie es mit seiner Muttersprache ihm erging: „Ich war nämlich im oberdeutschen Dialekt geboren und erzogen, und obgleich mein Vater sich stets einer gewissen Reinheit der Sprache befliß, und uns Kinder auf das, was man wirklich Mängel jenes Idioms nennen kann, von Jugend an aufmerksam gemacht und zu einem bessern Sprechen vorbereitet hatte, so blieben mir doch gar manche tiefer liegende Eigenheiten, die ich, weil sie mir ihrer Naivetät wegen gefielen, mit Behagen hervorhob, und mir dadurch von meinen neuen Mitbürgern jedesmal einen strengen Verweis zuzog. Der Oberdeutsche nämlich ... ist ... öfters derb, doch, wenn man auf den Zweck des Ausdrucks sieht, immer gehörig, nur mag freilich manchmal etwas mit unterlaufen, was gegen ein zarteres Ohr sich anstößig erweist. Jede Provinz liebt ihren Dialekt; denn er ist doch eigentlich das Element, in welchem die Seele ihren Atem schöpft. Mit welchem Eigensinn aber die meißnische Mundart die übrigen zu beherrschen, ja eine Zeit lang auszuschließen gewußt hat, ist jedermann bekannt. ... Mir sollten die Anspielungen auf biblische Kernstellen untersagt sein, sowie die Benutzung treuherziger Chronikenausdrücke. ... Daneben hörte ich, man *solle reden wie man schreibt und schreiben wie man spricht*, da mir Reden und Schreiben ein für allemal zweierlei Dinge schienen, von denen jedes wohl sein eigen Recht behaupten möchte.“ Goethe empfand den Zwang, aber der Unselbständige gab sich gefangen. Er nennt sich, da er jener Zeit gedenkt, einen Schäfer an der Pleiße. Damit ist die Sprache der Leipziger Dichtungen vollständig gekennzeichnet. Sie steht unter dem übermächtigen Einfluß der Anakreontiker, der Hagedorn, Jacobi und Cronegk, namentlich auch der „Scherzhaften Lieder“ Chr. Felix Weißes, in denen die zärtlichen Schäfer Damöt und Hylax ihr verliebtes Wesen treiben. Die Rokokodichtung will natürlich sein und ist gemacht, sie will gefühl-

Cf. Wolff p. 250

voll sein und ist empfindsam. Aber der Rokokostil besitzt eine verhüllte, launische Anmut wie die weibliche Kleidung der Zeit, er deutet leichtfertig an, der kecke Gedanke schimmert durch die Spitzen und Bänder verführerisch hindurch. Das Lied schreitet nicht, sondern hüpft, von den Worten sind viele im Kopf und auf der Lippe, wenige im Herzen, und wie ein Schönheitspflästerchen sitzt hie und da, an scheinbar zufälliger Stelle, ein französisches oder italienisches Wort. Kleine Nachlässigkeiten der Sprache und des Verses gelten als reizend, wie ein zu lose geknüpftes Band. So sind die goethischen Verse im Leipziger Liederbuche. Epigrammatisch spitzt sich das Gedicht zu, der Verstand sucht einen gefälligen Abschluß, die Empfindsamkeit sitzt nicht tief; sie ist wie eine rosige Schminke auf dem lockern Gesichtchen. Tugend und Unschuld beschränken sich auf den leichten Widerstand des Mädchens und auf verliebte Launen. Der Dichter verweilt nicht ungern bei gewagten Abenteuern, und tanzt zuweilen geschickt auf der schmalen Grenze zwischen dem Anmutigen und dem Lüsternen. Die Umgebung, die Luft, die Stimmung dieser Lieder ist schäferlich; man spürt auch in der Neigung zu geistreichen Gegensätzen die Schule Frankreichs. Das Ganze ist ein Spiel zwischen dem verliebten Schäfer und seinem Mädchen, ähnlich den zierlich-zarten Bewegungen der Meißener Porzellanfiguren jener Zeit. Zuweilen freilich ist der Schäfer sehr jung, dann wird er lehrhaft und altklug, fällt in den Predigerton, vermahnt und langweilt. Die Zuhörer, die der Dichter sich denkt, sind Freunde und Mädchen. Er will, wie Weiße,

„mit einem Scherz von Lieb und Wein
der Freund und Mädchen Herz erfreun.“

Zephyre und muntere Weste spielen um Wiese und Hain, der Papillon gaukelt wählerisch über die Blumen, dann entschlummert Chloe bei Philomelens Lied, und Luna bricht

durch die Eichen. Für Sprache und Stimmung ſind gewiſſe dichteriſche Lieblingsworte bezeichnend; wir finden den Wortſchatz der Anakreontiker wieder: Muntere Mädchen, Zärtlichkeit, ſchöne Triebe, halbverdeckter Buſen, Weihrauchnebel, Schmetterling, ſeufzen, küſſen, ſingen, Tal, Hain, Bach. Noch aus einzelnen Liedern an Friederike klingt der Ton der ſchäferlichen Flöte. Mitten in dem leidenſchaftlich ſchwungvollen Gedichte „Willkommen und Abſchied" ſteht:

Ein roſenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Geſicht,
Und Zärtlichkeit für mich — Ihr Götter!
Ich hofft' es, ich verdient es nicht!

Ein vollkommen ſchönes Rokokogedicht gelingt dem Straßburger Goethe in den unnachahmlich leichten Verſen, die er mit einem gemalten Bande an Friederiken ſandte.

Freilich, hie und da hören wir ſchon in den Leipziger Liedern einen andern Ton. Durch das verliebte Gezwitſcher der Sprache weht es zuweilen wie ſtarkes Flügelrauſchen, als ob neben dem girrenden Taubenpaar der Adlerjüngling die Schwingen probte. Ein andrer Goethe ſpricht in den Briefen und in den Oden an Behriſch. Der Ton dieſer Briefe iſt unſinnlich, farblos, verſtört. Leidenſchaftlich ringt da eine junge Seele, hin- und hergeworfen von ſtarken Bedenken, unruhig und friedlos, endlich entſagend. Man fühlt, all dieſe Schäferſpiele und Operetten und Luſtſpiele ſind dem Jüngling kein inneres Genüge, er ſucht nach Beſſerem, Tieferem als auch der ſpöttiſche Freund ihm geben kann. Goethe iſt ſchmerzlich unzufrieden mit ſich, er hat noch keinen innern Einklang, noch kein Gewicht der Seele. Was in ihm grollend gärt, das ringt ſich los in den drei Oden an den Freund; hier wird die Sprache ſchon ſtark und groß und verſchmäht den Tand; in Form und Wort iſt hier der Einfluß Klopſtocks zu ſpüren:

Am ſchilfichten Ufer
Liegt die wollüſtige,
Flammengezüngte Schlange,
Geſtreichelt vom Sonnenſtrahl.
. . . . . .
Lehne dich nie an des Mädchens
Sorgenverwiegende Bruſt,
Nie auf des Freundes
Elendtragenden Arm!
. . . . . .
Du gehſt, ich bleibe.
Aber ſchon drehen
Des letzten Jahres Flügelſpeichen
Sich um die rauchende Achſe.
. . . . . .
Ich zähle die Schläge
Des donnernden Rades,
Segne den letzten,
Da ſpringen die Riegel, frei bin ich wie du!

Wer ſollte glauben, daß dies die Sprache des franzöſiſch ſchreibenden und dichtenden Goethe des Jahres 1767 ſei? — Noch aber war er nicht frei. Lieſt man neben ſolchen Machtworten ſeine franzöſiſchen und engliſchen Verſe und die Briefe, die er in drei Sprachen an die Schweſter ſchrieb und die für den Herrn Vater berechnet waren, ſo empfindet man, wie dunkel ihm noch der Weg zur Befreiung war: er war noch franzöſiſch. Der Vers ſeiner Leipziger Dramen war, bis auf den letzten Akt des Belſazar, der klaſſiſche Alexandriner. Durch die Teilung in zwei gleiche, in der Bewegung des Verſes und des Gedankens ſich gegenüberſtehende Halbzeilen, durch den Zwang der Reimpaare, führt dieſe Form faſt notwendig zu einem kurzatmigen Ausdruck, zu einer künſtlichen Gegenüberſtellung der Gedanken; ſie hemmt den freien Aufſchwung des Wortes. Goethe dichtet in Leipzig den italieniſchen Text einer komiſchen Oper, er ſchreibt mit Leichtigkeit franzöſiſche Verſe, ſprachlich und in-

haltlich unbedeutend, schwächliche Abkömmlinge französischer Schönrednerei. Besser gelingt ihm die Nachbildung des stammverwandten Englischen. In den Briefen an die Schwester stört nicht selten ein unleidlich hofmeisternder Ton. Was Gellert im Kolleg ihm geraten, empfiehlt Goethe frischweg Cornelien; noch wandelt er in Gottscheds Spuren. Boileau wird verherrlicht als ein Mann, der unsern Geschmack bilden kann, Tasso wird bekämpft. Das Wort gothique ist ihm noch gleichbedeutend mit lächerlich, er empfiehlt moralische Wochenschriften. Am Stil der Schwester schulmeistert er herum. Er bessert auch, nicht immer glücklich, die Rechtschreibung Ännchens. Der junge Sprachmeister selbst ist nicht sparsam mit Fremdwörtern, aber Cornelia soll statt figure und charge lieber Aussehen und Amt sagen; abzwecken tadelt er, es sei kein Briefwort. Man sieht, die meißnische Schule hat gefruchtet. Goethes Gedanke ist oft so französisch gefärbt, daß er am Anfange eines Briefes unnötig fremde Worte und Wendungen braucht, und erst allmählich in deutsches Fahrwasser kommt. Zuweilen ist er ganz undeutsch; er sagt: „Ich gefalle mir gar sehr zu lesen", und noch schlimmer „da ich komme das größte Glück gehabt zu haben". Wie selten erfrischt uns in diesen Briefen an das Vaterhaus eine unbefangene Wendung, ein Frankfurter Ausdruck, wie „für'n Henker!", die „Madels", oder „ich verplatz vor Lachen". Mit den Freunden sprach Goethe frei — man lese nur die Briefe an Riese — er war gebunden, wenn er der Modedichtung folgte und beim Schreiben den Herrn Rat sich gegenüber sah. Die Sprache des jungen Dichters steht noch im Banne des klügelnden Verstandes, des Auslandes und zopfiger Vorgänger.

Aus der Ferne steigt vor dem genesenen Jüngling das Straßburger Münster empor; nach langer Krankheit kommt es über ihn wie eine Ahnung neuer Kraft, ein schöpferisches, inniges Glühen füllt ihm die Seele, alles möchte er umfassen

was im Himmel, auf Erden und unter der Erde ist: er ist reif geworden für die Freiheit. In der deutsch gebliebenen Stadt wurde er deutsch. Die Pforten der Freiheit erschließt ihm Herder, er sagt ihm: Sei du selbst! Ihn führen zum geheimnisvollen Quell unsrer Sprache ernste Ahnen, Luther, Hans Sachs, der fromme und tapfere Götz von Berlichingen. Den jungen Reitersmann, der das schöne Elsaß durchstreift, grüßt vom Wegrain das Volkslied, ihn geleiten Shakespeare und der Sohn Fingals, ihn erheben auf Sturmesflügeln Klopstock und Pindar. Als gleißenden Maskenflitter läßt der Neugewordene das Welschtum der Gesinnung und der Sprache hinter sich. Ich umfasse hier das Werden der goethischen Sprache in der Straßburger, Wetzlarer und Frankfurter Zeit, die Epoche seines genialen Stils. Ihr folgte, um mit Scherer zu sprechen, die Entwickelung des idealen Stils; im Alter wird sein Stil typisch. Schwer ist es, jene Sturmzeit der Jugend zu umfassen, schwerer einzelnes herauszuheben, denn vieles wirkt gleichzeitig, bedingt und ergänzt sich, und alle Elemente sind zu unlösbarer Einheit in der schöpferischen Natur des Dichters verschmolzen. Wer hier nur mit philologischem Scheidewasser arbeitet, der zerstört leicht den glänzenden Krystall, der im eigenen Feuer strahlt.

Die ganze Zeit, in die seine Jugend fiel, nennt Goethe eine „wässrige, weitschweifige, nulle Epoche". Diese Weitschweifigkeit seiner Muster verrät deutlich Goethes frühestes Gedicht: die Höllenfahrt Christi. „Beim Mangel an Stoff, sagt Eckermann treffend, dreht es sich um sich selbst herum und war länger geworden als billig." Und doch zeigt der Gegenstand dieses „auf Verlangen entworfenen" Gedichts schon die Wirkung Klopstocks, dessen Messias für den Knaben eine verbotene Frucht gewesen war. Goethe hat nie verkannt, was seine Jugend Klopstock schuldete. Klopstock war, um Herders Wort zu brauchen, der Alexander, dem das

Mazedonien, die deutsche Sprache seiner Zeit, zu eng war, dessen Eroberungskraft die Grenzen unsrer Sprache machtvoll erweiterte. Klopstock gab seiner Zeit eine dichterische Sprache für die Unkörperlichkeit und Unbestimmtheit des Empfindungslebens. Er verschmäht das Verständige, Klare des Ausdrucks, er liebt das Kühne, das markig Gedrungene. Mit wenigen Riesenschritten steigt er ins Übersinnliche; erhaben und dunkel, in Feierlichkeit und Fülle des Worts, reißt er mit sich fort ins Uferlose. Der Strom seiner Sprache führt noch Bergschutt mit sich, aber er entquillt schöpferischen Tiefen und sein „fliegendes Getöne" ist wie Orgelklang. Klopstock besitzt ein unvergleichlich feines Gefühl für das rhythmisch-musikalische Leben der Sprache. Freilich, die flüsternde Sprache des Herzens, den innig schlichten Gesang besitzt er nicht; der große Organist kann mit der Flöte schlecht fertig werden. Klopstock nannte unsre Sprache eine reichhaltige, vollblühende, fruchtschwere, tönende, gemessene, freie, bildsame, männliche, edle.

„Die Gedanken, die Empfindung, treffend und mit Kraft
Mit Wendungen der Kühnheit zu sagen, das ist,
Sprache des Thuiskon, Göttin, dir
Wie unsern Helden Erobrung, ein Spiel!"

Goethe ist der Erbe Klopstocks, aber er vermehrt und verwertet das Erbteil; was jener begann, vollendet er. In dem Maße als Goethes ganze Anlage reicher und umfassender ist, ist es auch seine Sprache. Klopstock ist musikalisch, Goethes Art vorwiegend malerisch, oder besser anschaulich. Auch im höchsten Schwung der Sprache bleibt das Wort Bild. Nur eine lyrische Form entlehnt Goethe von Klopstock, die freie Ode, die das feinste rhythmische Gefühl fordert. Die gelehrten lateinischen Maße meidet er unwillkürlich. Er besitzt auch alle sanften Töne, alle Mittelfarben; nicht nur das männlich Starke, auch das weiblich Zarte gelingt ihm. Wir finden in Goethes Jugendoden was Klopstock für die

Sprache der Poesie als auszeichnend fordert: Die Wahl edlerer Worte, auch veralteter, die erneut werden sollen; eine veränderte Ordnung der Worte; die Entlehnung starker und großer Ausdrücke aus den Dichtern der Antike und aus den Engländern. Hier ist

„Die Erhebung der Sprache,
Ihr gewählterer Schall,
Bewegterer, edlerer Gang,
Darstellung, die innerste Kraft der Dichtkunst"

das also, dessen Klopstock selbst sich rühmt. Die stärkste Beeinflussung zeigt sich in den Oden, die auf den Darmstädter Kreis Bezug haben, Felsweihgesang, Pilgers Morgenlied, An Lila, Elysium; die Einwirkung sinkt merklich in Weimar. Am Ende eines berühmten Aufsatzes in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen preist Goethe eine Liebe in Klopstocks Sinne; bei dieser Schilderung schwebt die Ode an Cidli vom Jahre 1752 ihm vor. Werthers Lotte spricht, als sie, am geöffneten Fenster des Tanzsaales stehend, das Frühlingsgewitter fernabdonnernd über den Wald ziehen sieht, nur das eine Wort Klopstock, und beide verstehen sich voll in diesem Worte. Die Ode „Elysium" scheint sich mit dem wiederkehrenden Anfangsverse „Uns gaben die Götter Elysium", nach Lyons feiner Beobachtung, unmittelbar an das Schlußwort der See-Ode Klopstocks anzuschließen.

Ganz klopstockisch sind die goethischen Wendungen In heiliger Wonne schweben, — Wenn Du fern wandelst am Hügelgebüsch — Wehende Zweige des dämmernden Haines — Des schauernden Himmels öde Gestade. Klopstock nennt Gott den Allvollender, Miterhalter, im Faust nennt ihn Goethe Allumfasser, Allerhalter. Beiden Dichtern gemeinsam ist das Wort freudenhell, beiden sind jauchzen, schauern, dunkel, still, golden Lieblingsworte. Die Sprachgewalt Klopstocks liegt vorzüglich in markigen Zusammensetzungen. Kühner

noch, und glücklicher als er, ist Goethe in der Kraft der Ableitungen und Doppelbildungen, die unsre Sprache mit dem Griechischen gemeinsam hat. Hier berühren sich in Goethe Klopstock und Pindar. Welche Fülle der Vorstellung gewähren Worte wie Schlossensturm, jünglingfrisch, silberprangend, sturmatmend, Gipfelgänge, Führertritt, Werdelust, schlangenwandelnd. Man löse das nur einmal auf „wie Schlangen wandelnd", „wie ein Jüngling frisch", und man fühlt alle gesammelte Kraft und Fülle der Zusammensetzung. Andrerseits braucht Goethe gern, wie Klopstock, ein einfaches Stammwort, wo die Zusammensetzung mit einer bloßen Vorsilbe unsinnlich erscheint. Er sagt kehren, statt zurückkehren, er deckte ihre Hand mit Küssen, statt er bedeckte, teilen kann ich Euch nicht dieser Seele Gefühl, statt mitteilen, ich finde mich, statt ich befinde mich. So verfährt er mit künstlerischem Bewußtsein. In der Straßburger Ossianübersetzung steht: oft am niedersinkenden Mond; später heißt es im Werther: oft am sinkenden Mond. — Alles Bewegte ist dichterisch. Diese Empfindung ließ Klopstock die kühnen Zusammensetzungen beziehungsloser Zeitwörter mit bestimmenden Vorsilben der Bewegung suchen, und ihnen ein Beziehungswort gesellen, das dem Zeitwort Tätigkeit verleiht, das Zuständliche in innere Bewegung bringt. Klopstock sagt: Stürme brausen mich zurück, — Höre die Woge Tod herrauschen, — Der Mond schimmerte Gedanken herunter. Den Zeitgenossen erschien solche Kühnheit neu und unerhört. Gottscheds Schildknappe Schönaich verspottete in seinem Neologischen Wörterbuch diese „sehr affischen" Schöpfungen. So sagt er: „Das Sylbelein um mit einem Zeitwort ist wie eine rote Tinktur, die auch Wasser färbt „Gelindere Lüfte ... umflossen sein Antlitz, Klopstock." Diese Zusammensetzung umfließen, wie manch andre, ist uns in poetischer Sprache so vertraut geworden, daß wir kaum mehr verstehen, wie sie einst un-

gewöhnlich klingen konnte. Goethes Vers bringt solche Bildungen zur höchsten und glücklichsten Wirkung; allein in dem Liede auf den Schwager Kronos lesen wir: Ekles Schwindeln zögert mir vor dir Stirn dein Zaudern, — Raßle den schallenden Tritt, — Töne Schwager ins Horn — und wer möchte jetzt in dem Liede „Auf dem See" die schöne Bewegung der Worte missen „Morgenwind umflügelt die beschattete Bucht". Auch die Darmstädter Freunde brauchen den Ton Klopstocks und lieben seine reimlos freien, pindarischen Rhythmen. Aber um die Höhe goethischer Sprache zu empfinden, braucht man nur etwa den Anfang der Merkschen Ode „Als mir geboten ward Freundschaft und Sympathie bei Hofe zu singen" mit seinen veralteten Fremdwörtern zu hören:

„Mit der Tugend hohen Accenten rauschen
Die Wipfel im Hain.
Es lauschen in wiedererstandener Jugend
Unsre Genii auf Frühlingsgewölk."

Im Liede Goethes sind die pindarischen Rhythmen, die Herder dithyrambisch preist, in der Tat Pfeile in der Hand des Starken, die er nach dem Wolkenziele schießt. Pindarisch ist die schwere, gedrängte, dunkle Sprache gegenüber der breiten leichten Behaglichkeit früherer Gedichte, pindarisch auch die Häufung bezeichnender Beiworte, die Hinneigung des Sinnes aus einer Strophe in die andre; nicht pindarisch hingegen der wilde, regellose Gang einzelner Oden, wie Wanderers Sturmlied. Für den jungen Dichter ist nun an Stelle des neckischen Amor und der blonden Venus ein ernsterer Gott getreten, Pythius Apollo, der Schlangentöter. Nicht mehr gaukelt die Sprache als Schmetterling über Rosen, sie hebt sich mit Feuerflügeln über den Schlammpfad des Lebens. Nicht mehr flötet die verliebte Nachtigall im Gebüsch, eine Lerche schmettert in freier, hoher Luft. Die Taube

war der Vogel Anakreons, der Adler ist der Vogel Pindars, der den frühlingstrunkenen Ganymed emporträgt.

Wer aufmerksam der hohen Jugendsprache Goethes lauscht, der hört in ihren Harmonien neben dem hellenischen Siegesgesang und der Nebelharfe Ossians den Psalter Davids, die Sprache der Bibel. Goethe ist mit dem Wort und dem Gehalt der Bibel so vertraut, wie kaum ein Bibelkundiger unsrer Zeit. Aus der lateinischen Fassung der Vulgata überträgt er mit Benutzung Luthers das Hohe Lied Salomonis, und es ist lehrreich zu beobachten, wo Goethe von Luther abweicht. Luther übersetzt z. B. „Meine Taube in den Steinritzen, in den Felslöchern". Goethe sucht ein edleres Wort für Felslöcher, einen melodischeren Fall des Satzes und sagt: „Meine Taube in den Steinritzen, im Hohlhort des Felshanges". Ganz goethisch ist sein „mich überlief's" statt Luthers „mein Leib erzitterte"; man meint Gretchen zu hören: „Mir läuft ein Schauer über'n Leib". Mit dem Bibelwort kam ein Stück der dichterischen, gleichnisreichen, tiefsinnigen Sprache des Orients zu uns. Ursprünglich semitische Wendungen der Bibel werden allmählich als deutsche gefühlt, die Phantasie füllt sich mit Vorstellungen orientalischen Lebens und östlicher Natur. Bis in Mignons Klage und in Hatems Liebeslied tönt das Bibelwort nach. „Ich für meine Person, gesteht Goethe, hatte die Bibel lieb und wert; denn fast ihr allein war ich meine sittliche Bildung schuldig, und die Begebenheiten, die Lehren, die Symbole, die Gleichnisse, alles hat sich tief bei mir eingedrückt und war auf eine und die andre Art wirksam gewesen." So sind seine Jugendschriften, namentlich auch die Briefe, voll biblischer Anklänge. Werther sitzt am Lindenbrunnen vor der Stadt und sieht die Mägde Wasser holen wie einst Rebekka. Mit Moses Worten bittet Werther Gott um Tränen „wie ein Ackersmann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm ist und um ihn die Erde verdurstet". Gleich in der ersten Scene des Götz sagt der

Wirt: „In meiner Stube soll's ehrlich und ordentlich zugehen", wie Paulus 1. Kor. 14, 40: Laßt alles ehrlich und ordentlich zugehen. Das Wort des Bruders Martin: „Der Wein erfreut des Menschen Herz" ist aus den Psalmen, wörtlich aus Jesus Sirach sein Lob: „Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat, des lebt er noch eins so lange". Wenn Faust ruft: „Ob mir durch Geistes Kraft und Mund nicht manch Geheimnis würde kund", spricht er mit Paulus, Röm. 15, 19: „Durch Kraft des Geistes Gottes"; sagt er zu Wagner: „Sei er kein schellenlauter Tor", so klingt das Wort des ersten Korintherbriefes an „ein tönend Erz oder eine klingende Schelle". Der Bürger des Osterspaziergangs, welcher sagt: „Nichts Liebres weiß ich mir an Sonn- und Feiertagen, als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei", mahnt an Matthäus „Ihr werdet hören Kriege und Geschrei von Kriegen". Gretchen singt: „Die Augen gingen ihm über"; so sagt Johannes „Und Jesu gingen die Augen über"; er weint über Lazarus wie der König von Thule über die Geliebte. David ruft: „Der Engel des Herrn lagert sich um die her so ihn fürchten und hilft ihnen aus". Gretchen ruft wie er: „Ihr Engel, ihr heiligen Scharen, lagert euch umher, mich zu bewahren!" Selbst Mephisto braucht Worte der Bibel. Diese biblischen Anklänge geben der Sprache den Ton des Altvererbten, Häuslichen. Solche trauliche Deutschheit des Ausdrucks erhöht Goethe durch ein bewußtes Sprachstudium Luthers, Hans Sachsens, Fischarts, des Sachsenspiegels und alter Chroniken. Aber nie wird seine Sprache altertümelnd-künstlich, er nimmt aus der Vorzeit was noch lebenswarm ist. Schön und treffend sprach dies schon Lenz mit Bezug auf den Götz aus: „Der Biograph spezereiet und salbet die alte Mumie des Helden ein, der Poet haucht seinen Geist in sie. Da steht er wieder auf der edle Tote, in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtsbüchern hervor und lebt mit uns zum andern male". Von Hans Sachs lernte der

junge Dichter natürliche Unbefangenheit, schlichte Derbheit und treffenden Spott; ihm wird er ähnlich in der innern Verdeutschung zeitlich und örtlich entlegener Vorstellungen. Goethe entdeckt den alten Nürnberger Meistersinger wieder, er zwingt ihn den Zeitgenossen auf. „Haben Sie schon gewußt, schreibt Wieland an Lavater, daß Hans Sachs wirklich und wahrhaftig ein großer Dichter ist? Ich weiß es erst seit sechs Wochen. Wir beugen uns alle vor seinem Genius, Goethe, Lenz und ich." Mit sicherm Gefühl braucht Goethe aber nicht den silbenzählenden, in der Wortbetonung willkürlichen Vers Hans Sachsens. Goethe löst die harten Verkürzungen und Zusammenziehungen auf, und schreibt den deutschen Knittelvers, wie wir etwa aus dem Peter Squenz von Gryphius ihn kennen.

Den Mut zu wagen, dreinzugreifen, die Sprache nach seinem Bilde zu gestalten, schöpferisch zu sein, verdankt der junge Goethe der lebendigen Anregung Herders. Dieser senkt in die aufhorchende Seele des titanischen Jünglings seine kühnen und neuen Gedanken vom Wesen der Sprache und dem Sinn der dichterischen Form. Was Herder belehrend predigt, wird Gestalt und Leben in Goethe. Die frühere Zeit faßte die Sprache wesentlich als Verständigungsmittel; sie sollte den Gedanken möglichst deutlich wiedergeben. Man wägte das Begriffliche des Wortes, nicht seinen sinnlichen Wert, man schätzte vornehmlich die grammatisch-logische Richtigkeit der Sprache. Den Dichtern fehlte das Ohr der Seele. „Aber die Reinigkeit einer Sprache entzieht ihrem Reichtum, eine gar zu gefesselte Richtigkeit ihrer Stärke und Mannheit", so mahnt Hamann. Herder fühlt, daß die Sprache innerlich entsteht, daß der Dichter sie nicht als äußeres Verständigungsmittel heranzieht, daß die lebhafte Vorstellung, die tiefe Empfindung dem Worte geheimnisvoll ruft. Das hatte er in den Fragmenten ausgesprochen. „Wie eine Göttererscheinung" ist es über Goethe

herabgestiegen, hat „Herz und Sinn mit warmer, heil'ger Gegenwart durch und durch belebt ... das wie Gedank' und Empfindung den Ausdruck bildet. So innig hab' ich das genossen!" Wie nach Plato die Seele sich zum Körper verhält, so verhält sich nach Herder Sinn und Wort. Nicht fremde klassische Muster soll der Dichter anrufen, in sich selbst, in die Seele seines Volkes soll er hinabsteigen. daraus quillt das Eigenwort, die unübersetzbare Sprache. „Idiotismen sind Schönheiten, die uns kein Nachbar durch Übersetzung entweden kann und die der Schutzgöttin der Sprache heilig sind, Schönheiten in das Genie der Sprache eingewebt, die man zerstört, wenn man sie austrennt. ... Das kühne Genie durchstößt das so beschwerliche Ceremoniell, findet und sucht sich Idiotismen, gräbt in die Eingeweide der Sprache wie in die Bergklüfte um Gold zu finden. ... Unsre Sprache ist zu ihrem Verderben latinisiert und französiert worden." Und nun wies Herder hin auf Luther; zu diesem Urbilde ihrer selbst sollen die Dichter sich zurückbilden, sie sollen nachforschen in altdeutschen Wörtern, in den Zeiten nervenvoller Stärke der Sprache. Dichtung und Sprache sollen volkseigen sein, denn der Charakter der Sprache bestimmt den Charakter der Dichtung. „Der Genius der Sprache ist auch der Genius von der Litteratur einer Nation." Um grammatische oder stilistische Richtigkeit zu mäkeln ist kleinlich. „Hier entscheidet ein Muster durch sein königlich Beispiel mehr als zehn Wortgrübler." Das Rüstzeug der Sprache wird erst Wunder tun in den Händen einer heiligen, regellosen Unbesonnenheit. Wie kühn verteidigt Herder das Herrenrecht des Dichters an der Sprache, das Eigentümliche und Launische in der Schreibart des Genies, wie stolz spricht er im Torso über Abbt von der Ehre deutscher Sprache: „Und hätte ich mit diesen Betrachtungen nichts ausgerichtet als uns eifriger gemacht auf die Ehre Nationalschriftsteller zu sein, das Innere unsrer Sprache

hervorzugraben, zu läutern, zu nützen ... nur uns eifriger gemacht auf die Ehre, Deutsche in der Sprache zu sein, in deren Schoß noch unendlich viel unbekannte Schätze ruhen, die auf die Hand des Genies und des Künstlers warten! ... Da hangen noch die Kränze für den, der danach strebet." Goethe griff den vollsten Kranz. Nun kümmert ihn nicht mehr die Regel des guten Geschmacks, er sucht das Eigenartige, das Charakteristische. Durch Herder wird er ein Dichter von deutscher Art und Kunst. Ihm eignet vor Herder der ruhige Künstlerblick, die „innere Gelassenheit" bei allem hohen Schwung der Seele. Herders Blitz- und Raketenstil ist unruhig und überreizt, Goethe meistert das Wort mit Bewußtsein auch im Drange schwellender Leidenschaft. —

Zum Vorbild eines eignen, nur auf sich selbst gestellten Dichters, der die Dinge mit packender Wahrheit des Wortes darstellt, wurde ihm Shakespeare. So stark war Shakespeares Einfluß, daß Herder einmal unwillig schreibt, Shakespeare habe Goethen ganz verdorben. Wenige Wochen nach der Feier zum Shakespearetag wird die erste Fassung des Götz vollendet. Allzubequem hat sich der Dichter die Weise seines gepriesenen Meisters angeeignet. Die Sprache dieses ersten Götz strotzt von Übertreibungen, von gehäuften barocken Bildern, von Wortspielen und Flüchen. Goethe wirft mit großen Zahlen um sich: Der Wind soll die Seelen der Ermordeten tausend Jahre um den Erdkreis herumheulen; ein Jahrhundert möchte Metzler die gefangenen Edelleute bluten sehen. „Tausend Jahre sind nur eine halbe Nacht." Lessing hatte sich aus Wielands Agathon das Wort Jahrtausend noch als ungewöhnlich angemerkt, die Originalgenies lieben die großen Zahlen. In manchen derb-realistischen Zügen begegnen sich Shakespeare und die deutsche Sprache des sechzehnten Jahrhunderts. Kräftige oder trauliche mundartliche Zutaten geben der Sprache volkstümliche Wahrheit. Daneben zeigt der erste Götz noch unverkennbar einzelne empfindsame

Anwandlungen. — Im Jahre 1772 erschien Lessings Emilia Galotti. Goethe hatte sie in Wetzlar gelesen. Dieser klare, scharf umrissene Lessingsche Stil wirkte auf die Umbildung des dichterischen Prosastils Goethes, namentlich im Götz, merklich ein. In der zweiten Bearbeitung des Ritters von Berlichingen v. J. 1773 sind die breit ausgeführten homerisch-shakespearischen Gleichnisse geschwunden, die Überfülle ist getilgt, alles ist maßvoller, dafür ist bis ins feinste und kleinste die Sprache jeder einzelnen Gestalt und Gruppe herausgearbeitet. Lessings Menschen sprechen noch ein ungefähr gemeinsames Bühnendeutsch, hier ist die Sprache persönlich, landschaftlich, zeitlich gefärbt, sie malt das Einzelne. Wie sticht das markige treue Wort der Guten und Starken ab von dem flachen Hochdeutsch der Schlechten; die Welt Götzens und die Welt des Hofes sind Gegensätze auch durch die Sprache, die sie reden. Fremdartig klingt der eintönig-wilde Zigeunergesang, feierlich geheimnisvoll ist das Wort der Vehme. Volksmäßige und sprichwörtliche Wendungen verleihen dem Ausdruck eine natürliche Frische. Steife Wendungen, schwerere Wortfügungen sind nun leicht und beweglich geworden, Rede und Gegenrede inniger verknüpft. Im ersten Götz heißt es: Ein braver Reiter und ein rechter Regen *mangeln niemals eines Pfades*; dafür steht 1773 echt volksmäßig: kommen überall durch. 1771 läßt Goethe Georgen sprechen: „Ich sagte, es gäbe nur zweierlei Leute, Ehrliche und Schurken, und daß ich ehrlich wäre, säh' er daraus, daß ich Götzen von Berlichingen diente"; kürzer und treffender schließt Georg in der zweiten Bearbeitung: „und ich diente Götzen von Berlichingen". Die letzte Bearbeitung des Götz von 1787 hat dann noch die vielen Fremdwörter fast ausnahmslos getilgt.

Goethes Deutsch ist kein *Tintendeutsch*, um mit Fischart zu sprechen; überall ist es *Sprache*, gesprochenes Wort. So wirkt es auch mit voller Macht nur gesprochen. Die kecke Nichtachtung alles Hergebrachten erklärt sich daraus,

daß Goethe, faſt möchte ich ſagen, lautlich ſchrieb. Wo er in lebhafter Sprache gewohnt war, den Artikel oder andre tonloſe Silben zu verſchleifen, Formen zu kürzen, da ſchrieb er es auch. Die gewagten Abwerfungen und Zuſammenziehungen in den erſten Niederſchriften oder in gleichzeitigen Abſchriften ſeiner Gedichte drücken aus, wie Wort und Vers klingen ſollen. Regelrechte Zeichenſetzung, ſchulmäßige Rechtſchreibung hat Goethe nach eigenem Geſtändniſſe nicht geachtet. Darin war er ſo ſorglos, wie Klopſtock peinlich; er überließ dergleichen Kleinigkeiten den Druckern, die ihn gar manchmal nicht verſtanden. Bezeichnend iſt für ſeine Jugendproſa der übermäßige Gebrauch des Ausrufungszeichens, „die entſetzlich ſcharrenden Hahnenfüße", mit denen Herder ihn neckt. Sie kommen ihm unwillkürlich als Ausdruck der inneren Lebhaftigkeit, der ſtoßweiſen, begeiſterten Sprache des Herzens. Manche Freiheiten, die uns jetzt Anſtoß erregen, fand Goethe in der Dichterſprache noch vor, ſo die ihm gewohnte Abwerfung der Endung bei dem erſten von zwei einfachen Haupt- oder Eigenſchaftswörtern: den künftigen Tag- und Stunden, froh- und trüber Zeit. Er empfindet die Endung noch als ein Selbſtändigeres, als den Teil einer Zuſammenſetzung.

Auch in der Satzfügung wagt er dem Tintendeutſch gegenüber manches unerhört Natürliche. In dem ſchönen Zwiegeſpräch „Der Wanderer" antwortet die Frau auf die Frage: Ihr wohnet hier? in der Wortſtellung eines Naturkindes:

„Hier zwiſchen das Gemäuer her
die Hütte baut mein Vater noch
aus Ziegeln und des Schuttes Steinen
hier wohnen wir —"

Dieſe Zeilen waren, wenn wir Carolinens früher Abſchrift trauen dürfen, von des Dichters Hand ohne jedes Zeichen geſchrieben. Der Muſenalmanach ſetzte einen Punkt nach her und ließ ſo Goethen ſagen: „hier zwiſchen das Gemäuer

her wohnen wir", während die Frau meint „hier, zwiſchen dem Gemäuer her, baut' mein Vater die Hütte". — Solche Natürlichkeiten der Sprache verziehen die Herren der Regel nicht. Nicolai, der ſelbſt geſteht, daß er nicht von deutſcher Art ſei und eine Sprache nicht verſtehe, die nicht hübſch in den Ufern bleibe, ahmt Herders und Goethes Sprache verſpottend nach, und der gelehrte Lichtenberg in Göttingen machte ſich weidlich luſtig über den „Shakeſpeare, der draußen in Böotien aufſtand, der wie Nebukadnezar Gras ſtatt Frankfurter Milchbrot aß, und durch Prunkſchnitzer die Sprache originell macht". Den Abgrund, der die herkömmliche Schriftſprache von der Sprache des jungen Goethe trennt, ermißt man erſt ganz, wenn man in gleichartigen Werken beide nebeneinander lieſt. Man vergleiche etwa einen Brief des Fräuleins von Sternheim mit einem Briefe Werthers, oder Goethes Prometheus mit Wielands Alceſte. Unſre Ausdrucksweiſe in Lied, Brief und Wort iſt jetzt ſo voll dieſes goethiſchen Lebens, daß wir mit Jakob Grimm geſtehen müſſen: „Goethe hat ſo geſungen, daß ohne ihn wir uns nicht einmal recht als Deutſche fühlen könnten". Regelrichtig war dieſe Jugendſprache allerdings nicht; aber Regelrichtigkeit iſt etwas Negatives, bedeutet nicht große Eigenſchaften, ſondern nur die Abweſenheit von Fehlern.

Die deutſche Sprache jener Zeit war blutarm geworden; ihr Herzſchlag war regelmäßig, aber matt. Da ſtrömt aus Goethes Jugendkraft in ſie eine friſche, volle, warme Lebensflut, ihr Herz lernt wieder leidenſchaftlich zu wallen, ſchwärmeriſch zu träumen, ſtark und deutſch zu empfinden. Götzens Tatenſturm, Werthers feurige Zartheit, die ſchlichte Innigkeit des Volksgeſanges, das tiefe Meeresrauſchen der Ode, der wiegende Wellenſchlag und das ſanfte Säuſeln des Liedes, das neckiſche Spiel des Scherzes, der derbe Spott des Unwillens, der flammende Zorn prometheiſcher Kraft — alles ſtrömt mit der Wahrheit der Natur von den Lippen dieſes

gottgeliebten Menschen! Und welche sinnliche Fülle bei aller Einfachheit der Mittel, welche freudige Frische der Empfindung und des Anschauens! — Das Geheimnis dieser Sprache ist ihre innere Wahrheit. Stil und Darstellung sind nicht äußerlich dem Gegenstande angepaßt, sie sind das treue Abbild des seelischen Zustandes im Dichter. „Will jemand, sagt Goethe in seinem Alter, einen klaren Stil schreiben, so sei es ihm zuvor klar in seiner Seele, und will jemand einen großartigen Stil schreiben, so habe er einen großartigen Charakter.“ Da ist kein gefallsüchtiges Tändeln mit der Sprache, jedes Wort ist goldecht und urfrisch. Nichts Geziertes entstellt diesen schönen Körper, allen Putz und Flitter hat diese Sprache abgelegt. Der edle Sinn adelt auch das alltägliche Wort, abgegriffene Sprachmünze glänzt im vollen reinen Gepräge, die Worte tauchten neugeboren aus dem Bade seines Gedankens. Unmittelbar scheint sich Empfindung und Sinn in Laute umzusetzen. Goethes dichterische Sprache ist wie das Lautwerden eines inneren Gesanges. „Und frische Nahrung, neues Blut saug' ich aus freier Welt“ — dies Und, mit dem das Gedicht anhebt, verrät, daß es im Dichter klang und zur Gestaltung drängte. Und doch ist Goethe ein Künstler, der mit dem Worte ringt, der die Form auch als Fessel empfindet, der die Qual der Schöpfung kennt. Er ist ganz im Gegenstande als Empfindender, und doch darüber als Gestaltender. Überall leuchtet bei ihm das Gotteszeichen des Künstlers, die Bildlichkeit des Denkens hervor. Goethe gibt nirgend bloße Begriffe, das Gefäß des Wortes füllt er bis zum Rande mit anschaulicher Kraft. Selbst als Rechtsanwalt schreibt er ein glänzendes, bilderreiches Deutsch, und auch ein flüchtiger Zettel von seiner Hand verrät den Reichtum, läßt in der Kürze und Kraft die Mannigfaltigkeit dieses Geistes ahnen.

Den Höhepunkt ihrer Macht und Schönheit erreicht Goethes Sprache auf dem Höhepunkt seines jugendlichen Schaffens,

im ersten Entwurf des Faust. Wie vor einem Rätsel stehen wir vor diesem vierundzwanzigjährigen Jüngling, wenn sein Geist mit den Worten Fausts, Mephistos und Gretchens zu uns redet. Woher hat er diese Sprache des jubelnden Glückes und des verzweifelten Wahnsinns, diese Sprache der Dämonen und Götter, die Sprache des Märchens und der Offenbarung; woher ward ihm die Wissenschaft von den Abgrundtiefen des menschlichen Herzens, aus denen Faustens titanische Klage und Gretchens herzbrechender Wehlaut empordringt? — Hier ruht das Geheimnis dichterischer Sprachgestaltung, in das unsre Wissenschaft vergebens hinableuchtet.

Einen rastlos Strebenden haben wir durch den Kampf seiner Jugend begleitet. Der Jüngling macht sein Wort wahr: „Faß an zum Siege, Macht, das Schwert — Und über Nachbarn Ruhm!“ Der Ringende ist deutsch und frei geworden. Er hat den langen Bann gebrochen, hat die deutsche Sprache, das Königskind erlöst, und führt die Jugendschöne den Weg zur Herrschaft empor.

Sprache ist tönender Geist. Die Freiheit der deutschen Sprache erkennen wir als Vorbedingung ihrer Einheit; der junge Goethe hat sie mit erkämpft. Es war eine frühe Verheißung der Freiheit und Einheit des Vaterlandes.

II.

Goethe und die Romantik.

(Gehalten im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M. am 28. August 1887.)

Im April des Jahres 1773 sandte Goethe an Boie für den Göttinger Musenalmanach die Ode, welche er später „Mahomets Gesang“ nannte, ein Lied voll hohen Psalmenschwunges und im pindarischen Adlerflug der Sprache. Unter dem Bilde des Stromes erscheint dem jugendlichen Dichter der Lebensgang eines mächtigen, bezwingenden Menschen, eines Helden und Propheten. Wie dieser Strom ist Goethes eigner Gang. Seine Geburt ist ein „Sternenblick“, „gute Geister nähren seine Jugend“, „jünglingfrisch jauchzt er zum Himmel“, „mit frühem Führertritt reißt er die Brüder mit sich fort“, „unter seinem Fuße blühen Blumen“, „die Brüder von den Bergen und die Brüder von der Ebne“ nimmt er mit, und „ein ganz Geschlechte trägt den Fürsten hoch empor“. Die Bildungsströme seiner Zeit faßt Goethe in sich und bleibt doch er selbst. Als Führer und Meister ehren ihn vor andern zwei Geschlechter, die Stürmer und Dränger der siebziger Jahre und die romantische Jugend um die Wende des Jahrhunderts. Beide Generationen tragen verwandte Züge, die Romantiker sind die geistigen Söhne des Originalgenies: Tieck lernt im Götz von Berlichingen lesen. Das romantische Geschlecht erwuchs in der Bewunderung

des gereiften Goethe; den Stürmern und Drängern war er Genosse, den Romantikern ist er Herr. In einem Briefe an Rahel Lewin nennt Dorothea Schlegel ihn Gottvater; fast mythisch erscheint in Bettinens Darstellung Frau Aja, und als thronenden Zeus bildet ihre Hand die Gestalt Goethes.

Die Keime der deutschen Romantik liegen in den siebziger Jahren, in Goethe und Herder. Der weltweite Blick Herders, der alle Völker und Zeiten menschlich umspannt, und die Deutschheit des jungen Goethe finden ihre Fortbildner und Erweiterer unter den Romantikern. Aus der jüngeren Romantik der Heidelberger klingt der Ton Götzens und der Volkslieder wieder, sie ist die Einkehr ins Volkstum; die ältere Romantik schweift gern mit Herder in die Ferne und kehrt zurück mit den schönsten Gaben Italiens, Spaniens und Englands. Nicht eine Untersuchung der Quellen unsrer Romantik möchte ich geben. Sie erwarten von mir in dieser Feierstunde auch nicht eine Darlegung aller Einzelbeziehungen, die Goethe an die Kunst, die Philosophie, die Religion der Romantik knüpfen: am Geburtstag des größten Sohnes dieser Stadt möchte ich sein Bild zeichnen, wie es dem romantischen Kreise, namentlich dem Kreise der Jenenser, erscheint, möchte ich die Fäden aufweisen, die Goethe mit der Romantik verbinden, den Punkt finden, wo beide sich trennen.

Arnold Ruge bestimmt vom jungdeutschen Standpunkt die Romantik so: „Romantiker ist ein Mann, der mit den Mitteln unsrer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik und, wir können hinzusetzen, der Politik verwirft und bekämpft“. Der Kampf der Romantik ist in der Tat zunächst ein Kampf gegen die Aufklärung, in den neunziger Jahren, wie in der Zeit des jungen Goethe, ja man kann sagen, gegen denselben Mann, gegen Nicolai, den „Herbergsvater der Aufklärung“. Wie Nicolai einst gegen Sprache und Gedanken

der Originalgenies seine „Freuden des jungen Werthers", gegen die Begeisterung für Volkslieder den „Kleinen feinen Almanach" gerichtet, so verspottet er die Romantiker anonym in den vertrauten Briefen der Adelheid B. an ihre Freundin Julie S. Wie ihm Goethe in allerderbster Weise diente, so verfaßt nun Fichte seine grobkörnige Strafschrift „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen", die Wilhelm Schlegel mit einer bissigen Vorrede zum Drucke befördert. Nicolais Heimat ist Berlin, die Hochburg der Aufklärung: Berlin ist auch die Geburtsstätte der Romantik, es ist die Heimat Tiecks, Wackenroders und der Dorothea Schlegel. Indem in Berlin Tieck, der Dichter, mit den Schlegels, den Theoretikern, zusammentraf, erstand die romantische Schule. — Als geschickter Verleger achtet Nicolai auf die Liebhaberei des großen Publikums, gern zieht er vielversprechende Kräfte heran und gibt jungen Talenten Verdienst. So tritt er mit Tieck in Verbindung. Es ist wie eine Ironie der Geschichte, diese Verbindung des alten, platten Rationalisten mit dem späteren Haupte der romantischen Schule. Aber indem Tieck die langweiligen Straußfeder-Erzählungen im Geschmack verschollener französischer Novellisten fortsetzte, wurde er des trockenen Tones satt, er ließ seinen Pegasus auf der Wildbahn der Phantasie und der Satire schweifen und fand die zarte Blume der romantischen Poesie. Der kleine Kreis der Berliner Goethefreunde hatte sich getrennt, seit im Jahre 1792 Reichhardt, in dessen Hause der Primaner Tieck verkehrt hatte, nach Giebichenstein übergesiedelt war. Ein neuer Kreis schloß sich in den Salons der jungen, geistreichen Berliner Jüdinnen, die, um mit Varnhagen zu sprechen, „von Goethe hingerissen ihn über alle Vergleichung stellten, ihn für den höchsten, einzigen Richter erklärten, ihn als ihren Gewährsmann und Bestätiger in allen Einsichten und Urteilen ihres Lebens enthusiastisch priesen". Zu diesem Kreise gehörte Veronica Mendelssohn, die Tochter des Philo-

sophen. Seit Friedrich Schlegel im Athenäum einen Brief über Philosophie, der an sie gerichtet war, „An Dorothea" überschrieben hatte, nannte sie sich Dorothea. Ihre Briefe führen uns mitten in die Jenenser Romantik, sie schildern uns den mächtigen Eindruck Goethes. Dorothea ist 1763 geboren. Sie erhielt ganz im Sinne ihres Vaters, der für sie und ihren Bruder Joseph seine „Morgenstunden" schrieb, eine geistig freie Erziehung. Ungefragt und ohne Liebe heiratet sie mit fünfzehn Jahren den Bankier Veit. Ihre Söhne sind die Nazarener Johannes und Philipp Veit. Nach Mendelsohns Tode lernt sie den damals fünfundzwanzigjährigen Friedrich Schlegel kennen; sie trennt sich von Simon Veit und heiratet den um sieben Jahre jüngeren Mann. Nun wird ihr ganzes Leben ein Kampf um die Ruhe, den Ruhm und das Glück ihres Friedrich. Sieht man ihr Bild neben dem Schlegels, so tritt ein eigentümlicher Gegensatz hervor: Schlegels Bild zeigt weiche, sinnlich matte Züge, der bedeutend angelegte Kopf hat etwas Erschlafftes; ihr Kopf ist knochig, mit scharfer Nase, starkem, männlich gebildetem Kinn und offenen, hellen Augen. Sie sieht klar in ihr Leben, das sehr unromantisch wurde. Man fühlt ihr nach, daß sie ihren Mann lieber als tüchtigen Bürger eines Staates gesehen hätte. — Im Oktober 1799 trifft sie mit Schlegel in Jena ein, dort lebte sie bis 1802. Die große Frage für sie ist, wie sich Goethe zu ihnen stellen wird. Goethe war bei ihrer Ankunft in Jena. Es ist ihr, als ob etwas Gewaltiges in ihre Nähe trete. „Ungeheuer ist es", so schreibt sie an Schleiermacher, „daß Goethe hier ist und ich ihn wohl nicht sehen werde, denn man scheut sich, ihn einzuladen, weil er das Besehen haßt, und er geht zu niemanden als zu Schiller" — und zu Schiller gehen die Ihrigen nicht. Das findet die neu Angekommene, wie billig, unrecht und, was noch mehr ist, dumm und, was noch mehr ist, lächerlich, aber es ist nun einmal so. Sie wird also in Rom gewesen sein, ohne dem Papst den

Pantoffel zu küssen. Einen Monat später, im November, ist ihr Wunsch erfüllt. Sie schreibt, noch ganz voll von dem Begegnis, wieder an Schleiermacher: „Nun hören Sie! Gestern Mittag bin ich mit Schlegels, Karoline, Schelling, Hardenberg und einem Bruder von ihm, dem Leutnant Hardenberg, im Paradiese (so heißt ein Spaziergang hier); wer erscheint plötzlich vom Gebirg herab? Kein andrer als die alte, göttliche Excellenz, Goethe selbst. Er sieht die große Gesellschaft und weicht etwas aus, wir machen ein geschicktes Manöver, die Hälfte der Gesellschaft zieht sich zurück, und Schlegels gehen mit mir ihm gerade entgegen. Wilhelm führt mich, Friedrich und der Leutnant gehen hinterdrein. Wilhelm stellt mich ihm vor. Goethe macht ein auszeichnendes Kompliment, kehrt um, geht noch einmal mit herauf und ist freundlich, lieblich, ungezwungen und aufmerksam gegen Ihre gehorsame Dienerin". Dorothea findet, er sehe dem Wilhelm Meister jetzt am ähnlichsten. Sie ist stolz, zwischen Schlegel und Goethe zu wandern und fragt sich bescheiden, ob sie diese Feuerprobe des Übermutes bestehen werde. So voll ist sie von Goethe, daß sie kaum eine Woche später dasselbe Erlebnis in noch schwärmerischeren Worten der Freundin Rahel erzählt: „Er hat einen großen und unauslöschlichen Eindruck auf mich gemacht; diesen Gott so sichtbar in Menschengestalt neben mir, mit mir unmittelbar beschäftigt zu wissen, — es war für mich ein großer, ein ewig dauernder Moment". Echt frauenhaft achtet Dorothea auch auf das Äußere des Verehrten: „ewig schade, daß er so korpulent wird". Sie vergleicht ihn mit all seinen großen dichterischen Gestalten und sie findet alles in ihm wieder: Meister, Egmont, Werther, Götz, Tasso, die vermischten Gedichte, die Elegien — nur Faust nicht; dazu ist er ihr zu väterlich. An Goethe ist ihr alles noch Licht und Hoheit des Geistes; wie ist sie ihm dankbar für das, was er an Friedrich anerkennt! „Papa Goethe hat sich ganz wie rasend über die Kritik von Schmidt,

Matthison, Voß und über ihren Wechselgesang gefreut", den Friedrich Schlegel im Athenäum veröffentlicht hatte. Schlegel hat ihm den Wettgesang „dreimal de suite vorlesen müssen". —

Wie anders ist ihr Urteil sechzehn Jahre später und wie viel ungerechter! Dazwischen liegt der Aufenthalt in Paris, wo Friedrich die „Europa" herausgab, die Kölner Zeit, an deren Schluß beide zur katholischen Kirche übertraten, und die ersten Wiener Jahre. Ihre Söhne sind nun in Rom. Durch die Brüder Boisserée gedrängt, ist Goethe in seinem Alter auf den Weg der Jugend zurückgekehrt; es gelingt Sulpiz, dem Heiden Goethe eine Teilnahme für mittelalterlich-christliche Kunst, vor allem für den Kölner Dom einzuflößen. Für die Kölner Brüder recht eigentlich und um mit seinem Wort und Namen für ihre Lebensaufgabe, den Ausbau des Domes einzutreten, schreibt Goethe, dessen geschichtlicher Sinn angeregt war, seinen kühlen Reisebericht über die Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar. (Über Kunst und Altertum, 1816) Darin hatte Goethe Friedrich Schlegels nicht erwähnt — in Dorotheens Augen allerdings ein unsühnbares Vergehen. Der ganze bittere Grimm der getäuschten Frau, die es erleben muß, daß der Große, einst Vergötterte, von ihrem Manne nicht mehr viel wissen will, spricht aus den gereizten Worten, mit denen sie am 3. Juli 1816 ihren Söhnen in Rom das Unerhörte meldet. Auch das reizbare katholische Gefühl der Konvertitin war verletzt. „Das ist nun endlich das Kunstadelsdiplom, was zu erlangen die Boisserées so lange um den alten Heiden herumgeschwänzelt haben. Schwerlich werden Boisserées sehr zufrieden sein mit diesem glatten, affektierten Gewäsch; aber gewiß werden sie nicht unterlassen, die Miene anzunehmen, als wären es goldene Sprüche. Friedrich sein Verdienst um die neue Würdigung unsrer ältesten Kunstdenkmale hat der alte, kindische Mann dadurch zu schmälern versucht, daß er

ihn in diesem ganzen Werke gar nicht genannt, seiner weder bei dem Dom von Köln noch bei der Boisserésschen Sammlung und Sulpizens Arbeit gedacht ... ihn überhaupt nicht mit Namen genannt hat. Hat er aber durch solches Ignorieren geglaubt, Friedrichs großes Verdienst ganz auszutilgen, so hat er geirrt ... er hat ihn doch wirklich genannt, nämlich so, wie man ein Licht in der Zeichnung aussparen kann, indem man den Schatten zeichnet!"

In einem Abschnitte jenes Reiseberichtes betrachtet Goethe das Christentum in seinem Verhältnis zu den bildenden Künsten. „Eine Stelle", schreibt Dorothea, „ist darin über das Christentum als Gegenstand der Malerei; diese ist nicht nur das klare, kecke Geständnis seiner antichristlichen Denkart, sondern durch Stil und Schreibart so über alle Maßen platt und bierbrudergemein, daß ich heftig im Lesen darüber erschrocken bin; es war mir zu Mute, als sähe ich einen verehrten Mann vollbetrunken herumtaumeln, in Gefahr, sich in Kot zu wälzen!" Um etwas von dem Bilde Goethes in ihrem Herzen zu retten, täuscht sie sich selbst vor, das habe nicht er, sondern sein Mephistopheles Meyer geschrieben. Ganz verwundert ist sie, als ihr eigener Sohn, der in der Casa Bartholdy nazarenische Fresken malte, das Urteil über Goethe für zu hart hält. Goethe war in seinem Interesse für die altdeutsche Kunst der Romantik näher gekommen; die Kluft, die seine antike Natur von den Ihren schied, erkannte Dorothea wohl, aber das beleidigte Weib, die erzürnte Mutter siegte in ihr über die verstandesklare Tochter Mendelssohns.

Als Dorothea im Jahre 1799 in den Jenenser Kreis getreten war, fand sie dort ihre Schwägerin Karoline, die Frau August Wilhelm Schlegels. Sie mag ihr mit Bangen entgegengetreten sein, aber wie sie an Rahel Levin schreibt, ist sie mit ihr sehr zufrieden, sie steht sich mit ihr aufs beste ... „und das ist nicht etwas Leichtes". Auch ihr

wurde es später unmöglich, mit dieser Eris zusammenzuleben, die in einem wechselvollen Leben nur an zwei Menschen mit wahrer Leidenschaft gehangen hat, an ihrer schönen, frühverblichenen Tochter Auguste Böhmer und an Schelling. Karoline ist eine echte Litteratenfrau, eine Parteigängerin, die mit gleichen Waffen am Kampfe der Männer teilnimmt: scharf und klug, nicht ohne kecke Anmaßung, rücksichtslos und wieder anmutig spielend. Schelling nennt sie in seinem Nachruf ein „Meisterstück des Geistes". Sie ist eine weiblich genaue Beobachterin und berichtet treu selbst kleine Umstände. Wenn sie auch nicht in Dorotheens anbetenden Ton verfällt, so steht doch auch ihr Goethe im Vordergrunde, ja sie schiebt ihn geflissentlich vor, um Schiller kleiner erscheinen zu lassen. — Am 1. Juli 1796 vermählt sie sich mit A. W. Schlegel; fast sieben Jahre lebt sie in Jena, nach ihrer Scheidung wird sie die Gattin Schellings. Zuerst verkehrt sie noch viel bei „Schillers", der Bruch ist noch nicht erfolgt, „Schiller ist lieb und gut". Bei Hufeland trifft sie mit Goethe zusammen. Sie freut sich der Musen und Grazien in der Mark und der bissigen Epigramme, die im Musenalmanach von 1796 stehen. Noch haben die Schlegels ihre Gastgeschenke nicht erhalten. Daß man sie selbst aufs Korn nehmen könnte, ahnt sie nicht, und doch scheint das Epigramm „An Madame B. und ihre Schwestern" auf sie gemünzt; sie war damals 33 Jahre alt, eine noch schöne Frau, die nach Dorotheens Zeugnis körperlich und geistig ihre Jugend sehr wohl zu erhalten wußte:

> Jetzt noch bist du Sibylle, bald wirst du Parze, doch fürcht' ich,
> Höret ihr alle zuletzt gräßlich als Furien auf.

Schon im Oktober desselben Jahres spricht sie ganz anders; sie ist empfindlich über die Xenien, doch sucht sie Goethe zu retten: „Ich kann Dir sagen", schreibt sie an ihre Freundin Luise Gotter, „daß mir das Ding immer weniger gefällt,

und ich Schiller, ganz unter uns, ſeitdem nicht gut bin, denn das glaub' ich, fünf Sechſtel rühren von ihm her, und nur die luſtigern, unbeleidigenderen von Goethe". Luiſe Gotter hat auch den Wilhelm Meiſter geleſen, Caroline findet es Unrecht, daß ſie nach neuem Leſeſtoff begehrt, denn an dieſem Buche könne ſie lange ſtudieren. Ein anziehendes Bild entwirft ſie von einem Mittagsmahl in Goethes Hauſe. Sie ſitzt zwiſchen Knebel und Herder: „Das Diner war ſehr nett, ohne alle Ueberladung, Goethe legte alles ſelbſt vor und ſo gewandt, daß er immer dazwiſchen noch Zeit fand, uns irgend ein ſchönes Bild mit Worten hinzuſtellen." Beim Nachtiſch ſagt A. W. Schlegel das Epigramm Klopſtocks auf Goethe als den Verächter deutſcher Sprache. Goethe iſt nicht erzürnt, er ſpricht „ſehr brav" über Klopſtock. Caroline wäre gern noch dageblieben, nicht nur um zu hören, ſondern um zu ſehen, „denn alles was Goethen umgibt, iſt mit dem künſtleriſchen Sinn geordnet, den er in alles bringt" — und nun ſchießt ſie den Partherpfeil — „nur nicht in ſeine dermalige Liebſchaft, wenn die Verbindung mit der V(ulpius) ſo zu nennen iſt". Zwei Jahre ſpäter erzählt ſie, wie A. W. Schlegel mit Goethe über das Athenäum geſprochen. Goethe habe namentlich den Aufſatz Friedrich Schlegels über Wilhelm Meiſter gelobt, daß Schlegel auf den Bau des Ganzen eingegangen ſei, nicht in der Zergliederung der Charaktere ſich aufgehalten habe. Auch die feine Ironie darin hat er nicht übel vermerkt. An Friedrich übermittelt ſie nach Berlin das Urteil Goethes über Tiecks Künſtlerroman „Sternbalds Wanderungen", und es macht ihr ſichtlich Vergnügen, malitiös zu ſein. Goethes Urteil iſt behaglich ironiſch; er meint, man könne das Buch eigentlich eher *muſikaliſche* Wanderungen nennen wegen der vielen muſikaliſchen Empfindungen und Anregungen, es wäre alles darin, *außer der Maler*. Goethe vermißt den rechten Gehalt, das

Künſtleriſche käme als falſche Tendenz heraus; aber er hat es zweimal geleſen und lobt es dann auch wieder ſehr: „Es wären viele hübſche Sonnenaufgänge darin". — Goethe bleibt ihr immer der Klarſte und Größte. Leidenſchaftlich mahnt ſie vier Jahre ſpäter ihren Schelling: „Sieh nur Goethe viel und ſchließe ihm die Schätze Deines Innern auf . . . warum kann ich denn Goethe nicht ſagen, er ſoll Dich mit ſeinem hellem Auge unterſtützen. Er wäre der Einzige, der das nötige Gewicht über Dich hätte. Gieb Dich wenigſtens ſeiner Zuneigung und ſeinen Hoffnungen auf Dich ganz hin." Schon im Jahre vorher (1799) hatte Schelling dem Dichter den Entwurf der Naturphiloſophie mitgeteilt. Im Winter 1801 ſtudiert Goethe den Jon Schlegels ein. Ueber die Aufführung berichtet ſie nicht an ihren Mann, den wollte ſie für eine Laune ſtrafen, ſondern zunächſt an Frau Bernhardi in Berlin; wußte ſie doch, daß jener es dann ſogleich erfuhr: „Goethe lebte und webte, zunächſt dem Verfaſſer, darin als der unſichtbare Apollo." Und an ihren Mann ſchreibt ſie: „Goethe hat mit unendlicher Liebe an Dir und dem Stück gehandelt." So iſt ſie dem ſchon entfernten Gatten, dem Schwager, der Freundin treuliche Botin deſſen, was Goethe ſagt und thut; ſie teilt mit, ob er geſund oder krank iſt, ſie lauſcht überall hin, was er von den Ihren halte und rede. Auch ferne von Jena und Weimar bleibt Goethe der Unvergleichliche. Wenige Monate vor Carolinens Tode, Ende Februar 1809, kam Bettina nach München. Caroline nennt dieſe nach einem goethiſchen Märchen „die pilgernde Thörin" und meint, Bettina leide an dem Bretanoſchen Familienübel, einer zur Natur gewordenen Verſchrobenheit. Bettina iſt gekommen, um den kranken Tieck zu pflegen, von dem Caroline mit grauſamem Hohn als dem „anmutigen und würdigen Lumpen" ſpricht. „Der arme Tieck erſcheint in ſeiner doppelten Qualität als Armer und Kranker, in ſeiner

ganzen Unfähigkeit, sich selbst zu helfen, weichlich, ohnmächtig, aber immer noch aimable, wenn Leute dabei sind. Bettina sagte ihm einmal, da von Goethe die Rede war, den Tieck gar gerne nicht so groß lassen möchte, wie er ist: Sieh, wie Du da so liegst, gegen Goethe kommst Du mir wie ein Däumerling vor — was für mich eine recht anschauliche Wahrheit hatte."

Die beiden romantischen Frauen schreiben von Goethe, ihre Männer schreiben über Goethe. Die erste Tat der romantischen Schule ist die Verbreitung und die Verteidigung der goethischen Ideen. Goethe ist ihnen der Statthalter des poetischen Geistes auf Erden. Gewöhnt, zu den Großen des achtzehnten Jahrhunderts mit ungeteilter Ehrfurcht aufzublicken, sind wir leicht geneigt, zu vergessen, daß ihre Gemeinde klein war, daß es langer Jahre und vieler Mühen bedurfte, bis die Gedanken Herders, Goethes, Schillers und Kants auch in die Niederungen des deutschen Lebens hinabdrangen. Die Bildung, wie die Erlauchtesten sie errungen hatten, zum Siege zu führen gegen Philisterhaftigkeit und Verstandesdünkel, wurde die erste Aufgabe der Romantik. Sie ist wesentlich kritisch. Daher der theoretische Ton der frühen Romantik, ihre polemische Natur, die Armut im Schöpferischen. In den Jahren 1798—1800 vertreten die Brüder Schlegel ihre Sache gemeinsam im Athenäum. Die drei Bände dieser von ihnen beiden herausgegebenen Zeitschrift enthalten das Archiv derjenigen Romantik, die Goethe als Vorbild und Führer ehrt. Überall treffen wir auf seinen Namen. Und mit Recht erschien er ihnen gewaltig. Was Goethe in dem Jahrzehnt des Dioskurenbundes geschaffen, ist kaum mit wenigen Worten anzudeuten. Drei Dichtungen beherrschen diese Epoche: Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, Faust. Für den Musenalmanach spendet Goethe seine Elegien und die schönsten der Balladen des zweiten Stils. In den Bänden der Propyläen legt er

seine Kunstanschauung nieder, er zeichnet das Bild Winkelmanns, des Heroldes der alten Kunst. Die Xenien werfen ihre Schlaglichter auf das Gewimmel um den Fuß des deutschen Parnassus; in der mit großer Mühe neu begründeten Jenaer Literaturzeitung gibt Goethe kritische Aufsätze, und der Briefwechsel mit Schiller, das Vermächtnis ihres Bundes, läßt uns die Fülle tiefer und fruchtbarer Gedanken ernten, die aus dieser Freundschaft emporkeimte.

Das zweite Stück des Athenäums brachte eine Sammlung von über 400 Fragmenten, „Randglossen zum Texte der Zeit"; der überwiegende Teil gehörte dem stets fragmentarischen Friedrich Schlegel, andere Wilhelm, einige Schleiermacher. Einzelne Strahlen dieses Geistfeuers glühten noch lange und wiesen neue Wege, aber es huschten auch viel Irrlichter darunter. Welch erquickender Gegensatz indessen gegen die schläfrige Breite und Selbstgenügsamkeit, mit der ästhetisch-kritische Gedanken sonst in deutschen Zeitschriften ausgesponnen wurden! Es ist eine Verschwendung von Geist sonder gleichen, und die Verfasser mußten sich königlich reich fühlen, um so wirtschaften zu können. In der Bestimmtheit des Tones, in der Sicherheit des Urteils lassen die Fragmente nichts zu wünschen übrig. Friedrich Schlegel überblickt aus der Vogelschau die politische und literarische Mitwelt und verkündigt kurz: die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die drei größten Tendenzen des Zeitalters. Nur drei große Dichter gibt es für ihn seit dem Altertum: „Dante, dessen prophetisches Gedicht noch immer das einzige System transzendentaler Poesie ist, Shakespeare, dessen Universalität der Mittelpunkt romantischer Kunst ist, und Goethe, dessen rein poetische Poesie die reinste Poesie der Poesie ist. Das ist der innerste und allerheiligste Kreis der Klassiker, der Dreiklang moderner Poesie." Echt romantisch ist es, daß er in Goethes Dichtung nicht die schöne Körperlichkeit, nicht

ihren tiefen Lebensgehalt schätzt, sondern ihre Form, die Poesie der Poesie. Schiller ist von diesen Fragmenten unangenehm berührt, er mußte den Dreiklang seiner Ästhetik, die Vereinigung des Schönen mit dem Wahren und dem Guten, in diesen disharmonischen Fragmenten vermissen; sein Ohr ist verletzt, er findet darin das Nützliche mit dem Egoistischen, Widerwärtigen gemischt, diese „naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier" macht ihm physisch wehe. Goethe sieht die Fragmente nicht für sich, sondern als eine Zuthat zu der Hexenküche der deutschen literarischen Zeitschriften und antwortet dem Freunde: „Das Schlegelsche Ingrediens in seiner ganzen Individualität scheint mir denn doch in der Olla potrida unsers deutschen Zeitungswesens nicht zu verachten. Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äußerst Mittelmäßige, diese Augendienerei, diese Katzbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit, in der die wenigen guten Produkte sich verlieren, hat an einem solchen Wespenneste . . . einen fürchterlichen Gegner." Er hofft auf ein gemeinsames Durchsprechen der Fragmente.

Den Schluß des zweiten Stückes des Athenäums bildet die unvollendete Charakteristik des Wilhelm Meister von Friedrich Schlegel, die für die romantische Theorie von höchster Bedeutung ist. Der Aufsatz ist nicht sowohl eine Kritik als eine Verherrlichung, nicht der Rezensent spricht, sondern der begeisterte Verehrer, der sich tief in das Werk hineingelesen hat. Wilhelm Meister, meint er, paßt in keines der Schubfächer hergebrachter Poetik. Man kann das einzige Buch nicht unter einen fertigen Gattungsbegriff von Roman bringen. Da aber Wilhelm Meister als Kunstwerk trefflich und vollkommen ist, so ist die Poetik bisher auf falschem Wege gewesen. Man muß nun anders klassifizieren. Der Meister ist ihm das universale, moderne Buch, er enthält die Blüte aller bisherigen Bildung und Kunst. Was uns

jetzt als ein Mangel der Komposition erscheinen mag, der aus der Entstehungsart des Werkes sich erklärt, daß Wilhelm Meister über die Grenzen des Romans hinauswächst, daß er fremde Bestandteile in sich aufnimmt, das erschien Schlegel als Vorzug. Die Bildung aller Zeiten in sich zu schließen, alle Formen zu vereinigen, alle Grenzen zu verwischen, Philosophie mit Religion und Poesie zur höchsten Einheit zu verschmelzen, Leben und Dichtung in einander überfließen zu lassen, in einer Dichtung ein Kompendium des ganzen geistigen Lebens eines genialen Individiuums zu geben, das ist Romantik. In diesem Sinne ist ihm der Meister das Vorbild romantischer Dichtung, er ist der Roman: Roman und romantisch sind gleichbedeutend. In Schlegels Gespräch über Poesie heißt es später geradezu: „Ein Roman ist ein romantisches Buch." Goethes Werk verdunkelt für Friedrich Schlegel die gefeierte Antike, von deren philologischem Studium er ausgegangen war. In Goethe preist er die angebahnte Verbindung zwischen dem Klassischen und dem Modernen. „Es ist ein schlechthin neues und einziges Buch, ein göttliches Gewächs, in welchem alles Poesie, reine hohe Poesie ist." Alles ist im Dichter, sein schaffendes Ich ist die Welt. Im Geiste Schlegels berühren sich hier sichtbar Poesie und Philosophie, Goethe und Fichte. Fichtes Idealismus und goethische Poesie sind ihm die beiden Zentren der deutschen Bildung. Goethe und Fichte, das wird am Schlusse des Athenäums geradezu als Formel für seinen Inhalt ausgesprochen. Was ihm selbst versagt blieb, die Versöhnung des Spekulativen mit dem Poetischen, das findet Schlegel im Wilhelm Meister; das Hauptgewicht legt er aber auch hier auf die Technik Goethes, auf die Mache des Romans und auf den Stil. Mit dieser Abhandlung hat Friedrich Schlegel, nach seiner Empfindung, den Gipfel der Kritik erstiegen: schon in einem der Lyzeumsfragmente hatte er geäußert: „Wer

ihren tiefen Lebensgehalt schätzt, sondern ihre Form, die Poesie der Poesie. Schiller ist von diesen Fragmenten unangenehm berührt, er mußte den Dreiklang seiner Ästhetik, die Vereinigung des Schönen mit dem Wahren und dem Guten, in diesen disharmonischen Fragmenten vermissen; sein Ohr ist verletzt, er findet darin das Nützliche mit dem Egoistischen, Widerwärtigen gemischt, diese „naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier" macht ihm physisch wehe. Goethe sieht die Fragmente nicht für sich, sondern als eine Zuthat zu der Hexenküche der deutschen literarischen Zeitschriften und antwortet dem Freunde: „Das Schlegelsche Ingrediens in seiner ganzen Individualität scheint mir denn doch in der Olla potrida unsers deutschen Zeitungswesens nicht zu verachten. Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äußerst Mittelmäßige, diese Augendienerei, diese Katzbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit, in der die wenigen guten Produkte sich verlieren, hat an einem solchen Wespenneste . . . einen fürchterlichen Gegner." Er hofft auf ein gemeinsames Durchsprechen der Fragmente.

Den Schluß des zweiten Stückes des Athenäums bildet die unvollendete Charakteristik des Wilhelm Meister von Friedrich Schlegel, die für die romantische Theorie von höchster Bedeutung ist. Der Aufsatz ist nicht sowohl eine Kritik als eine Verherrlichung, nicht der Rezensent spricht, sondern der begeisterte Verehrer, der sich tief in das Werk hineingelesen hat. Wilhelm Meister, meint er, paßt in keines der Schubfächer hergebrachter Poetik. Man kann das einzige Buch nicht unter einen fertigen Gattungsbegriff von Roman bringen. Da aber Wilhelm Meister als Kunstwerk trefflich und vollkommen ist, so ist die Poetik bisher auf falschem Wege gewesen. Man muß nun anders klassifizieren. Der Meister ist ihm das universale, moderne Buch, er enthält die Blüte aller bisherigen Bildung und Kunst. Was uns

jetzt als ein Mangel der Komposition erscheinen mag, der aus der Entstehungsart des Werkes sich erklärt, daß Wilhelm Meister über die Grenzen des Romans hinauswächst, daß er fremde Bestandteile in sich aufnimmt, das erschien Schlegel als Vorzug. Die Bildung aller Zeiten in sich zu schließen, alle Formen zu vereinigen, alle Grenzen zu verwischen, Philosophie mit Religion und Poesie zur höchsten Einheit zu verschmelzen, Leben und Dichtung in einander überfließen zu lassen, in einer Dichtung ein Kompendium des ganzen geistigen Lebens eines genialen Individiuums zu geben, das ist Romantik. In diesem Sinne ist ihm der Meister das Vorbild romantischer Dichtung, er ist der Roman: Roman und romantisch sind gleichbedeutend. In Schlegels Gespräch über Poesie heißt es später geradezu: „Ein Roman ist ein romantisches Buch." Goethes Werk verdunkelt für Friedrich Schlegel die gefeierte Antike, von deren philologischem Studium er ausgegangen war. In Goethe preist er die angebahnte Verbindung zwischen dem Klassischen und dem Modernen. „Es ist ein schlechthin neues und einziges Buch, ein göttliches Gewächs, in welchem alles Poesie, reine hohe Poesie ist." Alles ist im Dichter, sein schaffendes Ich ist die Welt. Im Geiste Schlegels berühren sich hier sichtbar Poesie und Philosophie, Goethe und Fichte. Fichtes Idealismus und goethische Poesie sind ihm die beiden Zentren der deutschen Bildung. Goethe und Fichte, das wird am Schlusse des Athenäums geradezu als Formel für seinen Inhalt ausgesprochen. Was ihm selbst versagt blieb, die Versöhnung des Spekulativen mit dem Poetischen, das findet Schlegel im Wilhelm Meister; das Hauptgewicht legt er aber auch hier auf die Technik Goethes, auf die Mache des Romans und auf den Stil. Mit dieser Abhandlung hat Friedrich Schlegel, nach seiner Empfindung, den Gipfel der Kritik erstiegen: schon in einem der Lyzeumsfragmente hatte er geäußert: „Wer

Goethes Meiſter gehörig charakteriſierte, der hätte damit wohl eigentlich geſagt, was es jetzt an der Zeit iſt in der Poeſie: er dürfte ſich, was poetiſche Kritik betrifft, immer zur Ruhe ſetzen."

Der poetiſche Herold Goethes iſt Auguſt Wilhelm Schlegel. Als ſolcher erſcheint er im zweiten Bande des Athenäums in ſeiner Elegie „Die Kunſt der Griechen", die an Goethe gerichtet iſt. Der Romantiker iſt hier nach dem Worte ſeines Bruders ganz verteufelt antik. Augenſcheinlich iſt es der Zauber der helleniſchen Lyrik Goethes, der ihn zur Nachbildung drängt, wie er in ſeinen Anfängen Schiller nachgeahmt hatte. Nicht überall hat Schlegel den antiquariſch gelehrten Stoff künſtleriſch zu bezwingen vermocht, aber er iſt ein geſchickter Anempfinder und Nachbildner, und der Anrede an Goethe verleiht ein reines und ſtarkes Gefühl der Bewunderung wahrhaft poetiſche Töne. Ein neuer Kampf der Götter um die Schönheit droht:

„Du indeſſen enthüllſt, der helleniſchen Muſe Geweihter,
Mit ſtill deutendem Sinn, Goethe, manch Wundergebild,
Wie es emporſtieg einſt in dem Geiſt prometheiſcher Männer;
Ruhig beſchwörend den Wahn, welcher nur gafft und verkennt.
Dir entringeln die Schlangen um Ilions Held und die Knaben
Ihre Gewinde; wir ſehn, wie die bewaffnete Kunſt
Zögernd der Götter Gericht vollführt; die ſchonende Hand goß
Linde der Anmut Öl über den duldenden Stein . . .
Leih den Geſtalten dein bildendes Wort; aus verbrüdertem Geiſte
Freundlich zurückgeſtrahlt, ſpiegle ſich Kunſt in der Kunſt.
Was der Genius hegt, der ſchirmende, wohnt in dem Frieden
Einer göttlichen Bruſt frei von der Erde Gewalt.
Da verwahreſt du ſicher, was gern dir Auſonien zeigte,
Flüchtend vor der Gefahr, wählt es ein reines Aſyl . . ."

Aber all die herrlichen Geſtalten der Vorwelt ſind hinabgeſunken zum Hades:

. . „Keiner, den Hermes' Stab rührete, kehrte zurück.
Nur Traumbilder entflattern von da und Schattengeſtalten;

Scheucht auch die nicht fort! Laßt ſie uns Genien ſein!
Vorwärts ſtrebe der Sinn! Erſchafft ſelbſtändiges Mutes
Über den Trümmern neu ſchönere Welten der Kunſt!
Fließet die Sprache uns nicht, von ſelbſt Melodie, von der Lippe,
Wiegt kein ſüdlicher Lenz, über dem Muttergefild
Wehend, uns leicht durchs Leben: ſo gab uns ſtrenger Erzognen
Doch den unendlichen Trieb ſpielender Freude der Gott.
Dir vertraut er, o Goethe, der Künſtlerweiſe Geheimnis,
Daß du im Heiligtum hüteſt das Dichtergeſetz.
Lehre denn dichtend und führe den Weg zum alten Parnaſſus!
Wie? Du ſchwindeſt dem Blick höher empor zum Olymp?
Wie einſt Eos den Liebling, ſo nimmt im geflügelten Wagen
Liebend die Muſe dich auf, doch ſie entreißet dich nicht.
Schwebend über den Werken der Sterblichen, ſtreuet ſie Roſen
Aus dem Gewölke, des Tags holde Verkündigerin."

Selbſt Schiller iſt bezwungen. Er findet „abgeſehen von der Länge viel Schönes darin; auch eine größere Wärme als ſonſt bei Schlegel". Goethe durfte wohl zufrieden ſein. Er ſpricht ſich A. W. Schlegel gegenüber ſehr günſtig über das Athenäum aus und freut ſich mit Schiller, daß die Weimarer Klatſchbaſe Böttiger gezauſt wird. Nur die Impietät gegen Wieland verſtimmt ihn. In der ſatiriſchen Beigabe zum Athenäum, dem literariſchen Reichsanzeiger, hatten die Schlegels nämlich in der ſtreng gerichtlichen Form des Concursus creditorum eine Ladung an alle literariſchen Gläubiger Wielands ergehen laſſen.

Noch einmal tritt im Athenäum die Geſtalt Goethes mächtig hervor. Er iſt den Romantikern eine hiſtoriſche Perſönlichkeit, lange ehe er ſelbſt daran ging, ſich geſchichtlich zu faſſen, um den Werdegang ſeines Genius darzuſtellen. Im dritten Bande flicht Friedrich Schlegel in das Geſpräch über Poeſie einen „Verſuch über den verſchiedenen Stil in Goethes früheren und ſpäteren Werken" ein. Schon in der Charakteriſtik des Meiſter war er dem Stil, dem Rhythmus der goethiſchen Sprache mit feiner Empfindung ſpürend nachgegangen; hier finden wir zum erſtenmale eine Scheidung der Stil-

epochen Goethes, soweit sie zweiunddreißig Jahre vor des rastlos Schaffenden Tode möglich war. Von Wilhelm Meister, „dem faßlichsten Inbegriff der Universalität Goethes", zurückgehend scheidet Schlegel drei Stilepochen, bezeichnet durch Götz, Tasso, Hermann und Dorothea. Den Faust rechnet er wegen der naiven Kraft und der altdeutschen Form zur ersten Epoche; Iphigenie bezeichnet ihm den Übergang zur zweiten Weise. Nicht recht klar sind die Gründe dieser Scheidung: in der ersten Epoche findet er Mischung des Objektiven und Subjektiven, in der zweiten die Ausführung im höchsten Grade objektiv. „Aber das eigentlich Interessante derselben, der Geist der Harmonie und der Reflexion, verrät seine Beziehung auf eine bestimmte Individualität." In der dritten Epoche sei der Dichter rein objektiv. „Aber die Natürlichkeit ist hier . . . absichtliche Popularität für die Wirkung nach außen." In Hermann und Dorothea findet Schlegel die ganze idealische Haltung, die andere in der Iphigenie suchen. Über allen Werken steht dem Romantiker auch jetzt der Wilhelm Meister, und hier scheint ihm das Größte, „daß zu dem Künstlerroman die Bildungslehre der Lebenskunst kam und Genius des Ganzen wurde. Goethe hat sich heraufgearbeitet zu einer Höhe der Kunst, welche zum erstenmale die ganze Poesie der Alten und Modernen umfaßt und den Keim eines ewigen Fortschreitens enthält. Wenn die Dichter universelle Tendenzen haben und nach Ideen arbeiten, wird Goethe der Stifter und das Haupt einer neuen Poesie sein; für uns und die Nachwelt, was Dante auf andre Weise im Mittelalter."

Das große Publikum blieb teilnahmslos für diesen Enthusiasmus wie für den scharfen Spott und für das löbliche Bestreben der Brüder

„Der Bildung Strahlen all in Eins zu fassen,
Vom Kranken ganz zu scheiden das Gesunde."

Diese geistige Kost war noch zu fein. Das Athenäum hörte auf zu erscheinen. Die Schlegels hatten vielen Anstoß erregt, noch lange nicht genug, wie sie am Schluß erklären. Und wie einen letzten Trumpf des Trotzes spielen sie gegen den deutschen Philister ihr Vorbild Goethe noch einmal aus. „Noch heute," sagt Friedrich Schlegel, „hat mein Bruder ein Sonett gemacht." Es lautet in der sprachschnörkelnden Weise, die an ein Herdersches Jugendwortspiel mit dem Namen Goethe anklingt, so:

Bewundert nur die feingeschnitzten Götzen,
Und laßt als Meister, Führer, Freund uns Goethen:
Euch wird nach seines Geistes Morgenröten
Apollos goldner Tag nicht mehr ergötzen.

Der lockt kein frisches Grün aus dürren Klötzen,
Man haut sie um, wo Feurung ist von nöten.
Einst wird die Nachwelt all die Unpoeten
Korrekt versteinert sehn zu ganzen Flötzen.

Die Goethen nicht erkennen, sind nur Gothen,
Die Blöden blendet jede neue Blüte,
Nur Tote selbst, begraben sie die Toten.

Uns sandte, Goethe, dich der Götter Güte,
Befreundet mit der Welt durch solchen Boten,
Göttlich von Namen, Blick, Gestalt, Gemüte. —

Wenn erst, so hofft Friedrich Schlegel, aller Unverstand tot sein wird, im neunzehnten Jahrhundert, dann wird die Zeit für das Verständnis des angeblich unverständlichen Athenäums gekommen sein. Aus den Schlußversen des letzten Bandes spricht noch einmal alle Bitterkeit der Enttäuschten, aller Hohn auf das regungslose Publikum und die Modegrößen — das Athenäum klingt aus in einer drohenden Glosse über das goethische Wort:

Eines schickt sich nicht für Alle,
Sehe jeder, wie er's treibe,
Sehe jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, daß er nicht falle!

Solchem romantisch-aufwühlenden Treiben steht Goethe gelassen gegenüber, es reißt ihn nicht aus seinen sichern Geleisen. Was ihm nutzbar und richtig däucht, erkennt er freundlich an. Den Gedankengehalt der romantischen Philosophie und Poesie nimmt er auf ohne Voreingenommenheit, er spricht mit Friedrich Schlegel über den transzendentalen Idealismus Fichtes. Aber ihr Ideal, Goethe und Fichte zu versöhnen, d. h. Goethe in ihr Lager herüberzuziehen, erreichen die Romantiker nicht. Der ruhige Schwimmer weist alle störenden Wellen von seiner Brust. Schelling und A. W. Schlegel treten Goethe näher; des letzteren Gegenwart bezeichnet er selbst als gewinnreich; er ist dankbar für das Verständnis, das die Brüder seiner Muse entgegenbringen, wenn er über ihre graue Theorie seiner Dichtung auch manchmal gelächelt haben mag. Er ist milder und weitherziger als Schiller, der ein grundsätzlicher Gegner dieser Art von Romantik ist. Volle Sympathie bringt Goethe den Romantikern entgegen, wenn sie den Genius des Altertums feiern, wenn sie uns Deutschen die Weltlitteratur erschließen, in meisterlichen Übertragungen uns Calderon, Dante, Shakespeare zu eigen machen, und ihr Verdienst um die Bereicherung unsrer Rhythmik schlägt er hoch an. Die Dichtungen der Romantiker liest er und hört er mit regstem Anteil. „Tieck las mir seine Genoveva vor, deren wahrhaft poetische Behandlung mir sehr viel Freude machte und den freundlichsten Beifall abgewann." Am Schluß des Jahres 1799 sieht er „auf viele Jahre hinaus ein geistiges gemeinsames Interesse" vorher. Mit großer Hingebung studiert er den Ion und den Alarcos ein, nicht des Inhaltes wegen, sondern den schönen, mannigfachen Rhythmen zu liebe, ihm gefallen „die obligaten Silbenmaße", sie sind eine treffliche Schulung für die stilgerechte Diktion seiner Schauspieler. Als Friedrich Schlegels Lucinde erschien und die romantische Lebenskunst offenbaren sollte,

schreibt Schiller, den die beleidigende Formlosigkeit und die nackte Unsittlichkeit abstießen, in aufwallendem Zorn: „Es charakterisiert seinen Mann sowie alles Darstellende besser als alles, was er sonst von sich gegeben, nur daß es ihn mehr ins Fratzenhafte malt." Er nennt es eine höchst seltsame Pa rung des Nebulistischen mit dem Charakteristischen. Die Göttin des Autors sei die Frechheit, das Werkchen der Gipfel moderner Unform und Unnatur: ein Gemengsel von Woldemar, Sternbald und einem frechen französischen Roman. Lächerlich erscheint ihm dies kleine Ungeheuer nach all den Schlegelschen Rodomontaden von Griechheit und Simplizität; man hört in diesen Worten das Schwirren der Xenien-Pfeile. Schiller ist persönlich gereizt und beleidigt, Goethe erwidert nur: „Wenn mir's einmal in die Hände kommt, will ich's auch ansehen." Er scheint zu sagen: Wenn sich der Most auch ganz absurd geberdet, es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein! Schiller schreibt A. W. Schlegel als Dichter eine dürre, herzlose Kälte zu, er spricht einem Schlegel überhaupt die Fähigkeit ab, ein Gedicht wie Hermann und Dorothea zu beurteilen, denn dazu gehöre Gemüt und das fehlt Beiden, ob sie sich auch die Terminologie davon anmaßen." Goethe freut sich der verständnisvollen, eindringenden Besprechung seines Gedichtes durch A. W. Schlegel. Sie veranlaßt ihn, die Gesetze der Epopöe und des Dramas neu durchzudenken; er wehrt sich nur gegen die Schlegelsche Behauptung, ein episches Gedicht solle keine Einheit haben, denn das heißt nach seiner Vorstellung, daß es überhaupt aufhört, ein *Gedicht* zu sein.

Im Jahre 1800 war das letzte Stück des Athenäums erschienen. In demselben Jahre schloß sich der junge Klemens Brentano in Jena an den Stamm der älteren Romantiker; im Jahre 1801 findet er in Jena Achim von Arnim. Beide siedeln sich 1804 in Heidelberg an, wo Karl

Friedrich von Baden die verrottete Universität neu erhob. Zu ihnen gesellt sich 1806 Görres. Diese drei bilden den Stamm der jüngeren Romantik; um sie schließen sich zu gemeinsamem Kampfe befreundete Kräfte, vor andern Wilhelm Grimm. 1806! Das Jahr der Schmach, des Unglücks, der Knechtung. Aus der Weltweite kehrt der deutsche Geist zurück in sich selbst, zu den Wurzeln eigner Kraft, zu deutscher Geschichte und Sage, Recht und Sprache, Lied und Märchen. Unter dem gestürzten Turm des Heidelberger Schlosses, den die Franzosen zersprengten, über dem rauschenden Neckar, am Jettenbühl erblüht die zweite Romantik, die germanistische. Die alte, in Berlin erstandene Romantik hat etwas norddeutsch Kühles, Scharfes, Keckes, verstandesmäßig Protestantisches. Diese ist süddeutsch weicher, weniger kritisch, phantastisch, blühend, altertümelnd, waldverloren, mystisch katholisch. Auch ihr ist Goethe der Meister; in der Einsiedlerzeitung wird eine Parabel ihm nacherzählt, wir finden an der Spitze einer Nummer mit leichter Veränderung ein Stückchen des vermehrten Faust, die Blocksbergszene mit dem „Brocktophantasmist". Und doch stehen die Heidelberger Goethe gegenüber anders als die Jenenser. Die beiden Schlegels sind aus der Antike erwachsen, von diesem gemeinsamen Boden aus nähern sie sich Goethen. Die neue Romantik ist ganz deutsch. Hier hat Tieck vorgearbeitet. Ihn hatte Wackenroder, der von seinem Lehrer Erduin Koch angeregt war, zur deutschen Vergangenheit gewiesen. Tiecks Volksmärchen erschienen 1797. In dem romantischen Gegenspiel des Meister, im Heinrich von Ofterdingen, führt dann Novalis zurück in die Tage Friedrichs II.; aber auch hier taucht unter dem Namen des sagenhaften Klingsohr Goethes Gestalt empor. Im Jahre 1803 veröffentlicht Tieck seine Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter. Damit war die Umbildung der Romantik erfolgt. Was das Athenäum

für den älteren Kreis, das wird die Einsiedlerzeitung des Jahres 1808 für die Heidelberger. Sie hat es über Fragmente und Anregungen nicht hinausgebracht. Die große und ganze Tat der jungen Romantik ist die Herausgabe der Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn", die Brentano und Arnim zusammenbrachten. Der erste Band erschien schon 1805. Das waren die Wege, die Herder und Goethe gewandelt. Die Neigung zum Volksliede und zur Dichtung im Volksdialekt hat Goethe nie verloren; sie erstreckt sich bei ihm wie bei Herder auf die Lieder aller Völker; Volkslitteratur ist ihm ein Stück Weltlitteratur. Im hohen Alter erfreut er sich serbischer, griechischer, nordischer Gesänge, er sammelt selbst bis 1830. Die von Wilhelm Grimm übersetzten dänischen Heldenlieder findet er wunderbar; er gesteht: „wir haben dergleichen nicht gemacht." Das echte Volkslied bleibt ihm der Jungbrunnen, in dem eine alternde Lyrik sich erfrischen und kräftigen kann. So war es natürlich, daß ihm des Knaben Wunderhorn zugeeignet wurde. Brentano und Arnim erzählen in der Widmung einen Schwank aus dem Rollwagenbüchlein, von dem armen Sänger Grünenwald, der bei einem Wirt seinen Mantel versetzen mußte, bis der reiche Fugger ihn auslöste. Wie der arme, liederreiche Grünenwald sind sie beide; der kümmerliche Wirt ist das öffentliche Urteil, ihm verpfänden sie unter ihres Namens Mantel diese ihre Liedersammlung. „Das Glück des armen Sängers, der Wille des reichen Fugger geben uns Hoffnung, in Euer Excellenz Beifall ausgelöst zu werden." Das sind die Schlußworte der Widmung. — Im Jahre 1806 bemerkt Goethe, welchen Professor Wolf am 5. Januar auf die Sammlung aufmerksam gemacht hatte, in den Tag- und Jahresheften: „Das Wunderhorn, altertümlich und phantastisch, ward seinem Verdienste gemäß geschätzt und eine Rezension desselben mit freundlicher Behaglichkeit aus-

gefertigt." Diese herrliche Rezension Goethes erschien schon am Ende des Monats in der Jenaer Allgemeinen Litteratur-Zeitung; sie ist, wie jede gute Besprechung, unter dem frischen Eindruck des Buches geschrieben. Die Kritik, meint der Dichter, dürfe sich mit dieser Sammlung eigentlich noch nicht befassen; erst müßten durch innigen Anteil und durch Aufnahme des Inhalts die deutschen Landsleute den Herausgebern *danken*. „Von Rechtswegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein," um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung und Umstimmung. Am liebsten aber sähe Goethe es auf dem Klavier und in den Händen des Tonmeisters, daß er den alten Liedern neue Weisen finde; nur mit der Melodie können sie ja ins Volk zurückkehren, dem hier ein altes, lange verscharrtes Gut wiedergegeben wird. Dann, sagt der Dichter, der das Buch als Volksbuch betrachtet, wenn diese Lieder ins Volk zurückgedrungen, wenn sie „wieder in Bildung und Leben der Nation übergegangen sind", dann hat das Büchlein seine Bestimmung erfüllt, dann kann es als geschrieben und gedruckt verloren gehen, es lebt im Volke. — Aus dem Stegreif charakterisiert nun Goethe kurz, oft mit treffendem Wort, die mehr als zweihundert Lieder des Buches einzeln. Schließlich wendet er sich wieder zum Ganzen. Volkslieder, nicht so genannt, weil etwa das Volk sie dichtete, sondern weil sie als stammhaft-tüchtig von dem kern- und stammhaften Teile der Nation gefaßt und behalten werden, „sind so wahre Poesie als sie nur irgend sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend fürs Alter hat." Hier im Volksliede ringen Kunst und Natur. Die Sprache mag unvollkommen, die äußere Technik mangelhaft sein, das

Volkslied besitzt, wie das wahre dichterische Genie die höhere innere Form, wie dieses wirkt es im dunkeln und trüben Elemente oft herrlicher, als es im klaren vermag. Goethe fühlt hier innere Verwandtschaft, es ist, als spräche er von seinen eigenen Liedern. „Das lebhafte poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raum die ganze Welt zu sehen glauben." — Vor einem aber warnt Goethe die Herausgeber, die er mit so hohen Worten des Lobes ehrt, auf's ernstlichste: sie mögen sich „vor dem Singsang der Minnesänger, vor der bänkelsängerischen Gemeinheit und vor der Plattheit der Meistersinger, sowie vor allem Pfäffischen und Pedantischen höchlich hüten." Er fordert auf, bei der Fortsetzung der Sammlung sich nicht auf das Deutsche zu beschränken, sondern auch von Engländern, Franzosen, Spaniern und Italienern Originale oder Übersetzungen zu bringen, wovon freilich Brentano und Achim von Arnim weit entfernt waren. Da Goethe nicht als Philolog, sondern als Künstler urteilt, so erkennt er den Herausgebern auch das Recht zu, verstümmelte Lieder zu ergänzen, beim Abdruck künstlerisch zu verfahren. Im weitesten Sinne erscheint ihm das Ganze als wertvoller Beitrag zu einer noch fehlenden gründlichen deutschen Litteraturgeschichte. Goethes Standpunkt gegenüber der Heidelberger Romantik wird schon aus dieser Besprechung klar. Er erkennt an, was *gesund* war, die Erforschung unsres Altertums, die Sammlung des echt Volksmäßigen, er lehnt ab, was ihm ungesund schien, den christlich-katholischen Mystizismus, die Überschätzung des Altertümlichen als solchen. Gegen die altdeutsche Dichtung verhielt sich Goethe, soweit er sie als poetisch wertvoll empfand, durchaus nicht ablehnend, nur die einseitig blinde Begeisterung für das Mittelalterliche verstimmte ihn. Es hat ihm wohl relativen Wert als Entwicklungsstadium des

deutschen Geistes, nicht den absoluten, den die Jünger der Romantik ihm andichten. Noch im Jahre 1827 macht sich Goethe gelegentlich der Simrockschen Übersetzung Aufzeichnungen über das Nibelungenlied. Das Lied selbst hatte ihn mächtig ergriffen, als zwanzig Jahre früher Hagens Übertragung erschienen war. Die weissagenden Wasserfrauen, die im Donaunebel dem wilden Hagen sein Schicksal künden, begeistern ihn zu einer Ballade, die er leider nicht ausführt. Er liest aus der Dichtung vor, er nennt sie „ein köstliches Werk". Der Wert erhöht sich ihm, je länger er es betrachtet, je eingehender er es liest, je mühsamer er für seine Übersetzungen aus dem Stegreif das Original durcharbeitet; nur darf man ihm nicht „wie die Herren Görres und Konsorten düstre Nebel vor die Nibelungen ziehen". Wie Voß eine Karte zu Homer, so hat er sich eine Karte zu den Nibelungen gezeichnet. Tief und klar blickt er mit dem Seherauge in die Dichtung und ihre Entstehung, das zeigt seine Bemerkung in einem Briefe an Eichstädt vom 31. Oktober 1807: „Soviel ich ohne sonderliches Studium dieses merkwürdigen Gedichtes einzusehen glaube, ist, daß die Fabel in ihren großen Hauptmotiven ganz nordisch und völlig heidnisch, die Behandlung aber deutsch sei, wie denn auch das Kostüm schon christlich ist."

An Brentano und Arnim knüpfen Goethe auch persönliche Beziehungen. Ich brauche in der Vaterstadt Bettinens dies nur anzudeuten. Ihre Schilderungen Goethes sind dithyrambisch erhöht: daß aber ein beträchtlicher Teil des Briefwechsels mit einem Kinde echt ist, daß sie Goethe innerlich wirklich nahe gestanden, daß der Alternde an der sprudelnden Quellkraft dieses romantischen Geistes sich erfreute und erfrischte, wissen wir gewiß seit Loepers Veröffentlichung der Briefe Goethes an Sophie La Roche und ihre Enkelin. Den ersten Band des Goethe-Jahrbuches eröffnet Hermann Grimms schöner, erinnerungsschwerer Aufsatz über Bettinen;

aber erst die Freigebung ihres Nachlasses wird volle Klarheit über ihre Beziehungen zu Goethe gewähren, dann wird es Zeit sein, dieser phantasievollen, hochherzigen Frau, die eine große Dichterin war, ein litterarisches Denkmal zu errichten, das ihrer würdig ist. Wie sie den Briefwechsel mit einem Kinde aufgefaßt wissen will, das sagt ein Brief an Frau Görres vom Jahre 1835, den Loeper mitteilt: „Er enthält meine Herzensangelegenheiten mit ihm nackt und bloß, wie sie Gott in mir erschaffen hat und wie Er unter dem Beistand der Grazien sie gezähmt und gebändigt hat. Welche Weisheit und Güte in diesem Manne gegen mein anstürmendes Herz, wie schön hat er es zu leiten gewußt, wie gut hat er im Drang übereilter Herzensergießungen das Hohe herausgefühlt, welch' unbegrenztes Vertrauen in mir, ihm alles, alles ohne Bedenken zu sagen."

Den Punkt, wo Goethe von der jüngeren Romantik sich trennt, bezeichnet seine Stellungnahme zu ihrer einseitigen Verherrlichung der alten deutschen Meister und der Praeraffaeliten. Goethe schätzt auch diese geschichtlich, aber dem weiten, vordringenden Geiste widerstrebt die gewaltsame Einengung des künstlerischen Horizontes, der absichtliche Rückschritt der Ästhetik und Kunstübung bei dem romantischen Anhange: er ergrimmt gegen das Nazarenertum. Goethe gab die Absage nicht selbst, aber wir dürfen annehmen, daß der Aufsatz, den sein getreuer Meyer im Jahre 1816 in der goethischen Zeitschrift „Kunst und Altertum" unter dem Zeichen der Weimarer Kunstfreunde (W. K. F.) veröffentlichte, seine Gedanken über die neudeutsche religiös-patriotische Kunst enthält.

Den Verfasser des Buches über Winckelmann und sein Jahrhundert, den Kenner und Ausleger der größten Maler der Renaissance, ihn, der das Lob Leonardos gesungen, der schon als Jüngling in der kleinen Schrift „Nach Falconet

und über Falconet" Rubens, Rafael und Rembrandt gepriesen, für den das Bild der heiligen-Agathe in Bologna das Bild seiner Iphigenie wurde, ihn mußte die einseitige Verherrlichung der vorrafaelischen Maler, das kindliche Knieen vor den alten deutschen Meistern tief verstimmen. In dem erwähnten Aufsatz untersuchen die Weimarer Kunstfreunde nun vortrefflich, wie der Geschmack für die Kunst des Mittelalters in Deutschland allmählich aufgekommen. Das erste Anzeichen ist ihnen die Überschätzung der früheren Gemälde Rafaels, z. B. der Grablegung, durch römische Künstler im Jahre 1790; um dieselbe Zeit verzieh man in Deutschland den Malern Dürer und Holbein ihre Härten. Der Maler Büri zeichnet nach Bellini, Mantegna, Fra Angelico, das Christlich-Sentimentale wird Mode entgegen den einzig würdigen Idealen des griechischen Altertums. Nur Carstens als ausübender Künstler und Fernow, der in Rom Vorlesungen über Kant hielt, wirken dem entgegen. Die schwärmerische Vorliebe für die alten Meister entwickelt im Jahre 1797 Wackenroder durch seine von Tieck herausgegebenen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders". Hier wird jede Kritik als gottlos empfunden, der Künstler soll andächtig begeistert, soll religiös sein wie die alten Maler. Wir erfahren, daß damals das Wackenroder-Tiecksche Werkchen mit seinem Kunststammeln und der kindlich-rührenden Anbetung des frommen Malertums Goethe von vielen zugeschrieben wurde, die durch diese Meinung in ihrer Vorliebe sich festigten. Von Tieck wird A. W. Schlegel angesteckt, er dichtet im christkatholischen Sinne seinen „Bund der Kirche mit den Künsten". Als schriftlicher Lehrer dieses altertümelnden Geschmacks tritt dann Friedrich Schlegel 1803 in der Europa auf; die religiös-mystisch-allegorische Kunst ist ihm die echte Quelle christlicher Begeisterung. Dazu kam im Zusammenhang mit der Zeit der Befreiungskriege eine altertümelnd-patriotische Stimmung, die schön

und gut war, aber nicht überall in den Grenzen einer anständigen, würdigen, nationalen Selbstschätzung blieb. Der Aufsatz schließt mit dem Wunsche, „es möge alle falsche Frömmelei aus Poesie, Prosa und Leben baldmöglichst verschwinden und kräftigen, heitern Aussichten Raum geben". Diese letzte Mahnung ist ganz im Tone Goethes. Die Rückkehr zu überwundenen Zuständen in Leben, Glauben und Kunst, das Hinabsteigen von der mühsam erklommenen Stufe der Humanität ist für Goethe ein krankhafter Zug der Zeit; in diesem Sinne nennt er das neukatholische Künstlerwesen eine Barbarei, deshalb spricht er von der verruchten Manier der Nazarener und bezeichnet das Romantische geradezu als das Kranke. Und doch hatte er den Anfang auch dieser Richtung mit Anteil begrüßt; im Jahre 1805 wünscht er dem romantischen Banner alles Gute, noch im Jahre 1810 sieht er in der Hinneigung zum Mittelalter einen Übergang zu höheren Kunstregionen. Aber eben nur als Übergang, als Entwickelungsstufe soll sie gelten. Als die romantische Kunst mit gewollter Einseitigkeit die gewonnene Bildung verleugnet, als sie reaktionär und frömmelnd wird, da wendet der lebendig Fortschreitende sich widerwillig von ihr ab. „Man halte sich an das fortschreitende Leben!" ruft später der Achtzigjährige den jungen Dichtern zu, die ihn immer ihren Meister nennen. Den Namen Meister lehnt er ab. „Wenn ich aussprechen soll," so fährt er stolzbescheiden fort, „was ich den Deutschen überhaupt, besonders den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihren Befreier nennen." Auf dunkelhellen Waldpfaden verliert sich die Romantik, er steht schon auf der Berghöhe im Abendlicht — „vor mir der Tag und hinter mir die Nacht!"

Die Romantik als Lebens- und Kunstform, als geistige Richtung ist für unser Geschlecht überwunden. Wohl spüren wir ihren Hauch noch in Dichtung und Musik, aber sie hat

keine innere Gewalt mehr über uns. Vieles dankt ihr unser erstandenes Volk: sie saß an der Wiege seiner Größe, ihre Töne weckten mächtig den schlummernden vaterländischen Sinn. Sie gab uns Shakespeare und unsre Volkslieder, ihr echtestes Kind ist die Germanistik, die Geschichtswissenschaft vom deutschen Geiste. Alles, was groß und gesund war in der Romantik, ihr Zug in's Ferne, ihre Heimkehr in's Eigne findet in Goethes Herzen einen vollen Wiederklang. Er sieht auch ihre Blüte verwelken, erlebt noch die Selbstauflösung der Romantik in der Ironie Heines. Der Alternde, Einsame bleibt, allen Anfeindungen gesteigerte Tätigkeit entgegensetzend, die Pyramide seines Daseins vollendend. Die Zeitgenossen stehen ihm zu nahe, um ihn ganz zu sehen; der gewaltige Bau ist vielen Kleinen, die daneben siedeln wollen, im Wege, er verengt ihnen den Platz. Wir erst genießen die Freude des freien Blickes auf ihn und seine Zeit.

Ich stand vor Jahren auf dem Drachenfels und sah hinaus ins Rheintal. Aus der Abendferne tauchte allein der Kölner Dom. Von den anderen Türmen und all den Kirchen und Häusern, zwischen denen ich am Morgen gewandelt, war nichts mehr zu entdecken. Der alternde Goethe erscheint wie der Dom von Köln über der dämmernden Rheinebene — beherrschend.

III.

Goethes Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen und ihre Quelle.

(Gehalten zum Besten des Heimathauses in Berlin. Zuerst gedruckt in Lyons Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, 3. Jhrg. 1889 6. Heft).

1.

Im Jahre 1813 bemerkt Goethe in den Tag- und Jahresheften: Poetischer Gewinn war dieses Jahr nicht reichlich; drei Romanzen: Der Totentanz, Der getreue Eckart und Die wandelnde Glocke verdienten einige Erwähnung. Der Löwenstuhl, eine Oper, gegründet auf die alte Überlieferung, die ich nachher in der Ballade Die Kinder, sie hören es gerne ausgeführt, geriet ins Stocken und verharrte darin. — Zu der genannten Oper hatte Iffland den Dichter angeregt. Goethe schreibt ihm aus Karlsbad am 14. Mai 1812: „Für den Herbst habe ich die Hoffnung, mich, mit uns allen, Ihrer Gegenwart zu erfreuen; möchte sie glücklich erfüllt werden. Die vorjährige Anregung wegen einer Oper hat bei mir nachgewirkt, ich hoffe bei Ihrer Ankunft, wo nicht früher, den Plan zu einer solchen, und auch wohl einen Teil der Ausarbeitung vorzulegen, wovon ich mir viel verspreche."

Die nächste Erwähnung des Löwenstuhls findet sich in einem Briefe Goethes an den Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin, Grafen von Brühl, aus Weimar vom 1. Mai 1815: „Auf einer Sommerreise hoffe ich soviel Freyheit des Geistes zu gewinnen, um die vorseyende Oper zu fördern. Ich habe ein Sujet, dem ich einiges Glück verspreche, man muß nur sehen, ob es unter der Arbeit die Probe hält". — Herr v. Loeper fand in Eckermanns Papieren, daß die Vorarbeiten zum Löwenstuhl Goethen im Oktober und November 1813 beschäftigt haben, und daß die Ausführung der Ballade mit dem Kehrreim „Die Kinder, sie hören es gerne" in das Jahr 1816 fällt. Die beiden letzten Strophen sind zwischen dem 26. Dezember 1816 und dem 1. Januar 1817 entstanden. Am letztgenannten Tage schreibt Goethe an Zelter: Zugleich muß ich Dir die wichtige Neuigkeit melden, daß die beiden letzten Strophen jener widerspänstigen Ballade „Die Kinder, sie hören es gerne" glücklich angelangt sind.

Das Gedicht erschien zuerst im Jahre 1820 im zweiten Bande der Goethischen Zeitschrift „Kunst und Altertum", Heft 3, S. 7—12. Die Überschrift war kurzweg Ballade; sie blieb auch, als im Jahre 1827 dieses Gedicht unter der Abteilung Lyrisches als die einzige Ballade erschien. Goethe stellte seine Ballade unter Lyrisches, weil, wie er sagt, „der Refrain, das Wiederkehren eben desselben Schlußklanges, dieser Dichtart den entschieden lyrischen Charakter gibt".

Spätere Herausgeber erst brachten sie ungeschickter Weise unter die Abteilung Balladen der Ausgabe letzter Hand und erfanden ihr einen schönen Titel von eigener Fabrik: Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen (s. Scherer, Über die Anordnung Goetheſcher Schriften, Goethe-Jahrbuch V, S. 285).

Die Strophe:

Töne, Lied, aus weiter Ferne,
Säusle heimlich nächster Nähe
So der Freude, so dem Wehe!
Blinken doch auch so die Sterne.
Alles Gute wirkt geschwinder;
Alte Kinder, junge Kinder
Hören's immer gerne —

die deutlich an unsre Ballade anklingt, und die Goethe dem ersten Druck als Motto vorgesetzt hatte, steht so nun beziehungslos in den landläufigen Ausgaben vor der Abteilung Lyrisches, in der die Ballade fehlt.

Schon im nächsten Heft von Kunst und Altertum (III, 1. vom Jahre 1821) sah sich Goethe veranlaßt, eine Betrachtung und Auslegung dieser Ballade, die „etwas Mysterioses hat, ohne mystisch zu sein", zu geben. Am Schlusse dieser Auslegung weist der Dichter selbst auf seine Quelle hin; er sagt: „Ich wünsche den Lesern und Sängern das Gedicht durch diese Erklärung genießbarer gemacht zu haben, und bemerke noch, daß eine vor vielen Jahren mich anmutende altenglische Ballade, die ein Kundiger jener Litteratur vielleicht bald nachweist, diese Darstellung veranlaßt habe. Der Gegenstand war mir sehr lieb geworden, auf den Grad, daß ich ihn auch zur Oper ausarbeitete, welche, wenn schon der entworfene Plan teilweise ausgeführt war, doch, wie so manches andre, hinter mir liegen blieb." — Noch einmal, im Jahre 1822 in dem Aufsatze „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort", erwähnt Goethe selbst der Ballade. „Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich dann zwar immer umge-

stalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedneren Darstellung entgegenreiften. Ich will hiervon nur die Braut von Korinth, den Gott und die Bajadere, den Grafen und die Zwerge, den Sänger und die Kinder, und zuletzt noch den baldigst mitzuteilenden Paria nennen". Ähnlich äußert sich Goethe sechs Jahre später zu Eckermann. Dieser erwähnt in den Gesprächen vom Jahre 1828 (16. Dezember), er habe Goethen gegenüber die Ballade gelobt, weil ein sehr reicher Gegenstand in große Enge zusammengebracht sei, und das Vergangene den Kindern von dem Alten bis zu dem Punkte erzählt wird, wo die Gegenwart eintritt und das übrige sich vor unsern Augen entwickelt. Goethe hält auf das Gedicht auch etwas, „wiewohl das deutsche Publikum bis jetzt nicht viel daraus hat machen können." Eckermann läßt ihn sagen: „Ich habe die Ballade lange mit mir herumgetragen, ehe ich sie niederschrieb; es stecken Jahre von Nachdenken darin, und ich habe sie drei bis viermal versucht, ehe sie mir so gelingen wollte, wie sie jetzt ist."

Die altenglische Ballade, auf die Goethe als auf seine Quelle hinweist, hat Götzinger ermittelt. Es ist die im zweiten Bande von Percys Reliques of Ancient English Poetry befindliche Ballade The Beggars Daughter of Bednall-Green. Auf Percys Sammlung, die im Jahre 1765 erschien, ist der junge Goethe durch Herder geführt worden. Wenn der Dichter von vierzig bis fünfzig Jahren spricht, die jene alten Stoffe in ihm ruhten, und man zurückrechnen will, so würde man etwa in die ersten siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts gelangen. — Schon Strehlke hat darauf hingewiesen, daß manche Züge bei Goethe nicht mit dem englischen Original übereinstimmen, und zu einer Untersuchung angeregt, ob der Dichter nicht auch die achte Erzählung des zweiten Tages in Boccaccios Decamerone gekannt und gleichfalls benutzt habe. Diese Novelle handelt

von dem vertriebenen Conte d'Anguersa, dem Grafen von Angers, und seinen Kindern.

Direkte Zeugnisse, daß Goethe gerade diese Novelle gekannt habe, sind nicht vorhanden, der indirekten aber sind genug. Es ist wohl möglich, daß Goethe den Grafen von Angers früher gekannt hat als das Lied von der Bettlertochter von Bednall-Green.

Goethes Verhältnis zu Boccacio berührt Geiger in seinem Vortrage über Goethe und die Renaissance. In den Werken Goethes wird Boccaccio nirgends erwähnt, aber in den Briefen kommt er gelegentlich vor. Der Leipziger Student warnt in einem Briefe vom Dezember 1765 die Schwester vor dem Decamerone ausdrücklich. Aus Boccaccio entlehnte Goethe, wann, wissen wir nicht, den Spruch:

Neumond und geküßter Mund
Sind gleich wieder hell und frisch und gesund.

Dieser Spruch ist das Schlußwort der siebenten Novelle des zweiten Tages. Die folgende (II, 8) enthält die Erzählung von dem Grafen von Angers. Goethe hat demnach wohl auch diese gekannt. Nach Scherers Vermutung (Satros und Pater Brey, Goethe-Jahrbuch I, 101) ist die Katastrophe im Pater Brey der neunten Novelle des achten Tages nachgebildet. Dem geplanten Drama Der Falke wollte Goethe, wie aus einem Brief an Frau von Stein hervorgeht, die schöne Novelle vom Falken (V, 7) zu Grunde legen. Daß die im Goethe-Schillerschen Briefwechsel (28. Oktober 1794) erwähnte Geschichte des ehrlichen Prokurators, die zuerst im vierten Stück der Horen erschien, von Goethe nicht aus dem Boccaz, sondern aus Antoine de la Sale's Cent Nouvelles nouvelles übersetzt ist, hat bereits M. Landau gezeigt.

2.

Goethe hatte den Plan, den altvertrauten Stoff zu einer Oper zu gestalten, nicht ausgeführt. Das Opernhafte verlangt, wie er am Schluß seiner Prosa-Umschreibung selbst sagt, ein Hervorheben der *lyrischen* und *dramatischen* Punkte, und ein Zurückdrängen der epischen. In der dritten Epoche seiner Balladendichtung, in die unser Lied fällt, liebt es Goethe auch sonst, das vorübergleitende Nacheinander der Erzählung in ein festes szenisches Bild zu schließen. So steht im Hochzeitsliede der Fahrende vor uns, der an des Grafen Hochzeitstafel den Gästen das Zwergenmärlein singt, das der träumende Schloßherr in der ersten Nacht nach seiner Heimkehr aus dem Morgenlande selbst erlebte. Der packendste Moment in der Geschichte des vertriebenen und zurückkehrenden Grafen liegt in der Erkennungsszene, in der Anagnorisis. Sie schwebt als Hauptszene der Oper vor des Dichters Auge. Örtliche Einheit sollte der Handlung, wie der Name der Oper andeutet, die Burg selbst, der *Löwenstuhl*, geben. Goethe wendete in seinem Alter sich dem Drama der drei Einheiten wieder zu. Und als der widerspänstige Stoff, der so ganz volksmäßig episch ist, zur Ballade sich zusammendrängte, blieb die Heimkehr des Alten und die Wiedererkennung der Rahmen, in den wohl oder übel auch die epische Entwicklung hineingepaßt wurde. Das „Successive" mußte, um goethische Worte zu brauchen, in ein „Contemporanes" eingefügt werden. Man begreift, daß diese Forderung, die aus der Entstehungsgeschichte unseres Gedichtes sich ergab, der künstlerischen Bewältigung besondere Schwierigkeiten bot. Sie war schuld, „daß selbst geistreich-gewandte Personen nicht gleich zum erstenmal ganz zur Anschauung der dargestellten Handlung gelangten, und daß Goethe, um der Handlung „mehr

Klarheit zu geben", ihr durch prosaische Darstellung zu Hilfe kommen" mußte.

Es wird für den Zweck unserer Untersuchung gut sein, die Handlung der Ballade ihrem zeitlichen Verlaufe nach kurz darzustellen:

Ein Eroberer vertreibt den rechtmäßigen König des Landes und teilt das Gut der Treugebliebenen den Seinen aus. Auf einsamer Waldburg hält ein Graf sich gegen die Übermacht so lange als möglich. Er ist Witwer, die Gattin hinterließ ihm ein Kind, ein zartes Mädchen. Heimlich vergräbt der Graf seine Schätze, nimmt seine Lehnsbriefe mit sich und flieht bei Nacht mit dem in einen Mantel gewickelten Kinde durch ein verborgenes Pförtchen. Burg und Land fallen in die Hände des Feindes. Als Spielmann wandert der Graf unerkannt viele Jahre, das Kind erwächst zur Jungfrau. Als sie einst nach des Vaters Liede die Gaben der Zuhörenden erbittet, sieht und liebt sie ein fürstlicher Ritter. Auf grünendem Platz werden sie verlobt, der Priester segnet den Bund in der Kirche. Nach wie vor hält die junge Fürstin sich für die Tochter eines Bettlers. Das Paar bewohnt die fürstliche Burg, der Vater wandert in der Ferne. Noch darf er sich nicht entdecken, noch herrscht der unrechtmäßige König. Jahre vergehen, die Tochter bringt ihrem Gemahl zwei Söhne. Den vornehmen Ritter gereut die Heirat mit der Bettlerstochter bald: er wirft ihr und ihren Kindern die niedrige Abkunft vor; *die Bettlerin zeugte Bettlergeschlecht*. Kein Spielmann darf seine Burg betreten. Gegen des Vaters Befehl laden die Knaben eines Tages einen greisen Sänger in den Saal; die Eltern sind gerade abwesend. Der Greis singt den Kindern ein Lied, das Lied seines Lebens und ihrer Mutter. Er segnet die Enkel; da kehrt der Vater zurück und befiehlt den Sänger ins Verließ zu werfen. Vergebens bitten Mutter und Kinder; stumm steht der

Greis. Da, als der Zornige Weib und Kind beſchimpft und verſtößt, enthüllt der Alte ſich als Ahn nnd Vater und als rechtmäßigen Beſitzer der Burg. „Die Fürſtin, ſie zeugte Dir fürſtliches Blut.“ Der frühere König kehrt zurück, er ſetzt die Treuen in den alten Beſitz wieder ein. Aber milde verzeiht der Herrſcher und der Greis. Es einen ſich ſelige Sterne. — Wir wenden uns zu der von Goethe ſelbſt angedeuteten Quelle.

Biſchof Percy giebt an, daß er das Folio-Manuſkript, aus dem er den größten Teil der Reliques entnommen, eines Tages bei ſeinem Freunde Humphrey Pitt zu Shiffnal in Shropſhire gefunden habe. Die Mägde wollten im Parlour damit Feuer machen. Percy, der zu Ehren der alten Minſtrels möglichſt vollkommene Stücke geben wollte, verfuhr mit ſeinen Vorlagen ſehr willkürlich; er weiſt aber in den Vorbemerkungen auf die Quellen, aus denen er neben dem Folio ſchöpfte, und auf die Beſſerungen, Erweiterungen und Verkürzungen, denen er die Originale unterzogen, nur undeutlich hin. Percy that nichts anderes als was Macpherſon, Ramſay, Scott, de Villemarqué, Arnim, und Brentano mit ihren Vorlagen thaten, philologiſche Genauigkeit lag ihm fern. Eine Zeitlang war man in England nicht abgeneigt, das Vorhandenſein des Folio-Manuſkriptes überhaupt in Frage zu ſtellen und zu behaupten, Percy ſei ſelbſt der Dichter. Die Tochter und Erbin Percys Mrs. Samuel Iſted zu Ecton Hall in Northamptonſhire hielt die Handſchrift verſteckt. Jetzt iſt das Folio-Manuſkript im Beſitze des Britiſh Muſeum. Es wurde 1867—68 mit allen nötigen wiſſenſchaftlichen Beigaben ausgeſtattet in dankenswerteſter Weiſe herausgegeben. Hier findet ſich ein Abdruck der Bessie of Bednall. Dieſe Ballade, die nach Furnivalls Anſicht nicht ſpäter als zur Zeit der Königin Eliſabeth geſchrieben iſt, war ſehr beliebt und weit verbreitet. Noch 1663 zeigte man in Bethnal-Green das

von „dem vielbeſungenen und vielbeſprochenen Bettler“ gebaute Haus. Das Lied iſt zuerſt gedruckt in der Collections of old Ballads v. Jahre 1726. Die Melodie dazu findet ſich in Chappels Popular Musik of the olden Time. Auch bei Shakeſpeare werden wir an das Motiv erinnert: In Liebesleid und Luſt frägt Don Adriano de Armado den Motte (I. 2): Giebts nicht eine Ballade, Kind, vom König und der Bettlerin? Und in dem verrückten Briefe Adrianos (III, 1) wirft der allergroßmächtigſte König Cophetua ein Auge auf die Bettlerin Zenelophon.

Goethe las das Lied von der Bettlerstochter von Bednall-Green in der erſten Ausgabe der Reliques von 1765 oder in der zweiten von 1767. Nur die letztere war mir zur Hand. In der Vorbemerkung erklärt Percy, die letzten Strophen der Ballade, in denen der alte Bettler ſich entdeckt, ſeien nach keiner Vorlage gegeben und von denen der Volksballade ſehr verſchieden, ſie ſeien ihm handſchriftlich mitgeteilt worden von jemandem, der durch die Widerſprüche und Ungereimtheiten des Liedes ſich verletzt gefühlt habe. Durch eine Änderung weniger Zeilen ſei die Erzählung mit der Geſchichte und der Wahrſcheinlichkeit in Einklang gebracht.

In dem zweiten Geſange finden ſich nun aber acht Strophen eingeklammert, und ſo als fremdes Gut bezeichnet. Sie ſind, nach Furnivall, von Robert Dodsley, dem Verfaſſer der Economy of Human Life verfertigt und Percy mitgeteilt. Das war alſo die alteration of a few lines. Man muß zugeben, daß die Fälſchung Dodsleys in Sprache und Ton ſehr geſchickt gemacht iſt. Während jedoch die Volksballade das Unglück des Grafen in die Zeit der erſten Kämpfe gegen Frankreich, d. h. in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ſetzt, gelingt es Dodsley-Percy, das Geſchehnis bis zur Schlacht von Evesham (4. Auguſt 1265) zurückzudatieren. In dieſer Schlacht, ſagt

Percy, wurde Simon de Montfort, der große Graf von Leiceſter, an der Spitze der Barone erſchlagen, ſein Sohn Henry fiel an ſeiner Seite und der König verlieh ihre Güter ſeinem zweiten Sohne, Edmund Earl von Lancaſter. Dieſes Motiv des Übergangs der Güter eines beſiegten Grafen in die Hand eines fürſtlichen Herrn hat Goethe möglicherweiſe ſchon aus dieſer Vorbemerkung Percys. Die Volksballade von der Bettlerstochter von Bednall-Green beſteht aus zwei Teilen und umfaßt im Folio-Manuſkript 65, bei Percy 66 vierzeilige Strophen. Faſt könnte es ſcheinen, als ob in dem daktyliſchen Gange der viermal gehobenen Verſe Goethes der Rhythmus der engliſchen Volksballade wiederklänge:

Itt was a blind beggar, had long lost his sight,
He had a faire daughter of bewty most bright;
And many a gallant brave suitor had shee,
For none was soe comelye as pretty Bessee

In 42 Strophen kehrt der Beſſee-Reim wieder. Daß dieſer aufdringliche Reim des alten Liedes den goethiſchen Kehrreim „Die Kinder, ſie hören es gerne“ gelockt, möchte ich doch als zweifelhaft hinſtellen. Der Inhalt der engliſchen Ballade iſt kurz folgender:

I. Teil. Schön Beſſy, die vielumworbene Tochter eines blinden Bettlers, geht in die weite Welt, denn die wohlhabenden Eltern ihrer Bewerber verachten ſie. In graues Bauerntuch gekleidet verläßt ſie bei Nacht Vater und Mutter. Sie kommt nach Rumford und wird im Wirtshaus at the Queenes armes wohl aufgenommen. Dort halten vier Bewerber um ſie an: ein vornehmer junger Ritter, ein Edelmann von guter Herkunft, ein reicher Kaufmann aus London, und der Sohn ihrer Herrſchaft. Als ſie aber von Beſſy erfahren, daß ihr Vater der alte blinde Bettler von Bednall-Green iſt, der mit einem Hunde und einer Klingel umherzieht, verzichten alle bis auf den edlen Ritter, der die Liebe

nicht nach der Börſe wägt. Seiner Wahl widerſetzen ſich die ſtolzen Verwandten. Der Ritter aber entführt bei Tagesanbruch Schön Beſſy. Nahe bei Bednall-Green ereilen ſie die Verfolger, und es kommt zum Kampfe. Am Thore des alten Bettlers erreichen die Sippen das Paar. Sie ſchmähen das Mädchen. Da tritt der blinde Bettler hervor: Iſt meine Tochter auch nicht in Sammet und Perlen gekleidet, ruft er, ſo will ich doch ſoviel Goldſtücke als ihr ſelbſt beſitzt, für ſie hinwerfen (yet will I dropp angells with you for my girle). Und wenn Gold ihre niedrige Geburt aufwiegt, dann ſoll die Bettlerstochter eine Lady werden. Während nun die Edelleute immer nur ein Goldſtück hinwerfen, wirft der Bettler oft zwei auf einmal. 3000 Pfund giebt er her, der Boden iſt mit Gold bedeckt, und als die Edelleute nichts mehr haben, legt er noch 100 Pfund für ein Hochzeitskleid zu. Nun wurde Beſſy dem Ritter verlobt und die Hochzeit köſtlich ausgerichtet.

II. Teil. Von weither kamen Ritter und Edelleute zu dem Feſte. Nach dem Kirchgang und dem Mahle wundern ſich die Lords, daß der blinde Bettler nicht anweſend iſt. Edle Herren, ſagt Beſſy, mein Vater iſt niedrig geboren, er wollte wohl durch ſeine Anweſenheit die Herrſchaften nicht beleidigen. Deine Schönheit, wird ihr erwidert, tilgt deines Vaters niedere Geburt. Kaum iſt das Wort geſprochen, da tritt im köſtlichem Gewande der Bettler herein, die Laute im Arm, und bittet um Erlaubnis, das Lied von Schön Beſſy zu ſingen. „Eines armen Bettlers Tochter, ſo beginnt ſein Geſang, wohnte auf grünem Anger“ (A poore beggars daughter did dwell on a grene). Ihr Vater hatte nicht Güter noch Land, er bettelte um Pfennige, doch gab er ihr als Mitgift 3000 Pfund und hat noch mehr. Und ſchmäht Einer ihre Herkunft, ſo iſt ihr Vater bereit, zu beweiſen. daß ſie von edlem Stamme iſt; drum ſpotte keiner mehr über Schön Beſſy. Laut lachen die Lords

und errötend springt, Thränen im Auge, die Braut auf: Verzeiht meinem Vater, gestrenge Herren, seine Liebe zu mir macht ihn blind! Die Herren fordern nun den Bettler, dessen Stand mit seinem Vermögen so wenig übereinstimmt, auf, um der Liebe willen, die er zu seiner Tochter trägt, ihnen zu künden, woher er stammt. So will, hebt der Bettler an, ich mit eurer Erlaubnis noch ein Lied singen, und dann keins mehr, und wenn ihr das nicht lobt, will ich keinen Groschen für meine Kunst. Er beginnt das Lied von Sir Simon de Montfort, dessen Stamm nun dahin und vergessen ist: Als die Barone sich dem Könige Heinrich widersetzten, war Sir Simon de Montfort ihr Führer. In der Schlacht auf der Heide von Evesham wurden die Barone besiegt. Montfort ward erschlagen, und an seiner Seite fiel sein ältester Sohn Henry; den hatte eines Feindes Streich beider Augen beraubt. Wie leblos lag er unter den Toten bis zum Abend des folgenden Tages. Da fand ihn eine junge Lady, die ihren gefallenen Vater suchte. „Und das war deine Mutter, meine schöne Bessy". Des Schwerverwundeten nahm sie sich mildreich an, brachte ihn in Sicherheit und heilte seine Wunde. Überall wurde Henry de Montfort für tot gehalten. Dann wurde sie des Erblindeten Weib und schenkte ihm Schön Bessy. — Hier geht der Sänger in die erste Person über: Um den Feinden uns nicht zu verraten, kleideten wir uns in Bettlergewand, sie verkaufte ihr Geschmeide und wir kamen hierher, unser Trost und Sorge war Schön Bessy. Volle vierzig Winter habe ich als der arme blinde Bettler in Bednall-Green gelebt. Hier endet das Lied von dem, der einst zu euch gehörte, edle Herren. Nur um meiner Tochter willen habe ich mein Geheimnis euch enthüllt. Da riefen alle der Braut zu: Wahrlich, du und dein Vater, ihr seid von edlem Stamme, und du bist wert, eine Lady sein. Und in Glück und Freuden lebten der junge Ritter und Schön Bessy noch lange.

Außer dem oben berührten Unterschied in der Datierung, sind die Abweichungen der echten Volksballade von den Strophen Dodsleys nicht von Belang. Der junge Montfort wird dort in der Schlacht von Blois verwundet, und das Mädchen, das ihn rettet, suchte auf dem Schlachtfelde ihren Geliebten. Während aber nach der Percyschen Ballade (s. o.) es scheint, als sei Bessy bald nach des Vaters Heilung geboren und ehe er als Bettler nach Bednall-Green zog, wozu wieder die vierzig vollen Winter, die er in Bednall-Green verlebt, schlecht stimmen, ist das Verhältnis in der echten Ballade klar. Hier ziehen Montfort und sein Weib bettelnd durch Frankreich und kommen zuletzt nach England und nach Bednall-Green. Da erst schenkt ihnen Gott als Trost diese Tochter. Hingegen wird in der Fassung des Folio-Manuskripts nicht klar, weshalb denn der Graf Montfort fortan als Bettler umherzieht und auch in der Heimat als solcher lebt.

Es ist kein Zweifel, in einer Anzahl von Hauptmomenten stimmt Goethes Ballade mit der Bettlerstochter von Bednall-Green ganz überein: Ein vornehmer Graf, der im Kriege alles verloren hat, entzieht sich den Nachstellungen der Feinde als Gabe heischender Sänger. Seine Tochter heiratet, ohne ihre Abkunft zu kennen, einen ritterlichen Herrn. Hier klingt sogar das did dwell on a grene, womit der Bettler sein Lied an[illegible]t, in den Worten „auf grünendem Platz" wieder. Gegenüber dem Spotte über ihre Niedrigkeit enthüllt der Vater seine und ihre Herkunft. Der Vater singt von seinem Leben wie von dem Leben eines anderen, und geht dann plötzlich in die erste Person über („So hab ich mir Jahre die Tochter gedacht"). Der Bettler erweist sich zuletzt als reich und vornehm. — Aber vieles ist in der englischen Ballade anders: der Bettler ist blind, die Tochter wird erst nach dem Verlust der Güter und Ehren geboren. Sie verläßt das Elternhaus. Nicht der Verlobte oder der

Gemahl, nur seine Verwandtschaft schmäht die Tochter. Schon während der Hochzeit wird das Rätsel der Herkunft enthüllt.

3.

Wir wenden uns zu Boccaccio. Auch hier wird es notwendig sein, den Inhalt der Novelle vom Grafen von Angers, namentlich in ihrem zweiten Teil, kurz wiederzugeben.

Der König von Frankreich, gemeint ist Philipp der Schöne, und sein Sohn ziehen ins Feld; zum Reichsverweser wird der Graf Gautier von Angers bestellt. Dieser war Witwer und hatte einen Sohn und eine Tochter, Louis und Violante. Die junge Kronprinzessin wird von geheimer Liebe zu dem Grafen entzündet, lockt ihn in ihre Kammer, und als er sich ihr verweigert, ruft sie um Hilfe, als habe er sie vergewaltigen wollen. Der edle Gautier sieht, daß der Schein gegen ihn ist, und flieht eiligst mit beiden Kindern nach Calais. Er wird vom Könige auf ewig verbannt, auf seinen Kopf ist ein Preis gesetzt. Doch gelingt es ihm, nach London zu entkommen. Um sicherer unerkannt zu bleiben, nennt der Graf seinen neunjährigen Sohn Pierrot, sein siebenjähriges Töchterchen Jeanette. Als armselige Bettler fristen sie in London ihr Leben. Eine vornehme Dame, die Gemahlin eines Marschalls, nimmt Jeanetten zu sich; der Sohn gefällt einem andern Marschall des Königs in Wales und wird von diesem aufgezogen. Der Graf selbst verdingt sich als Knecht bei einem Landedelmann in Irland. Jeannette wächst zur schönen Jungfrau heran; der einzige Sohn des Marschalls erkrankt aus Liebe zu ihr, und die vornehmen Eltern müssen sich bequemen, da sie des Sohnes Geliebte nicht werden will, sie ihm zur Frau zu geben. Des Grafen Sohn ward unter dem Namen Pierrot von der Picardie ein rascher schöner Jüngling. Eine Pest raffte in Wales die Familie des Marschalls hin bis auf eine erwachsene Tochter. Diese wird Pierrots Gemahlin, und der

König von England macht ihn zum Nachfolger des verstorbenen Marschalls. — Als achtzehn Jahre seit seiner Flucht vergangen waren, trieb es den Grafen, dessen Aeußeres sich völlig verändert hatte, zu sehen, was aus seinen Kindern geworden war. Seinen Sohn traf er, ohne sich zu entdecken, im besten Wohlstande. Weil er aber auch seine Tochter selbst zu sehen wünschte, ging er als Bettler gekleidet vor dem Hause ihres Gemahls, des Sir Jacob Langley, auf und nieder, bis dieser einem Diener befahl, ihn ins Haus zu führen und dort zu verpflegen. Als die schönen muntern Kindern Jeanettens den Alten essen sahen, machten sie sich um ihn her und fingen an ihn zu liebkosen, als ahnten sie in ihm den Großvater, und da er selbst wußte, daß sie seine Enkel waren, so lockte er sie an sich und spielte mit ihnen, so daß die Kinder gar nicht mehr von ihm lassen wollten, wie sehr ihr Erzieher sie auch abrief. Jeannette kam selbst dazu, erkannte aber ihren Vater, der langbärtig und hager geworden war, nicht. Darüber trat Jeannettens Schwiegervater ein, der ihr nicht sehr hold war, und als der Hofmeister ihm den Vorfall erzählte, gab er zur Antwort: „Die stammen durch ihre Mutter von Bettlern, da ist es nicht zu verwundern, wenn sie sich gern mit Bettlern abgeben.“ Den Grafen verdrießt die Kränkung, aber er erträgt sie und tritt als Stallknecht bei seinem Schwiegersohn in Dienst. — Indessen war der König von Frankreich gestorben, und sein Sohn, dessen Gemahlin an des Grafen Verbannung schuld gewesen, war gekrönt worden. Ihm sandte der König von England Hilfsvölker unter Pierrot von der Picardie und unter Jacob Langley, dem Sohne seines alten Marschalls Langley. Im Gefolge Jacob Langleys kam der Graf von Angers als Stallknecht wieder nach Frankreich. In schwerer Krankheit bekannte die Königin dem Erzbischofe von Rheims ihre Schuld, und bat den König, den Grafen oder seine Kinder

in ihre Rechte wieder einzusetzen. Der König versprach dem, welcher ihm den Aufenthalt des treuen Grafen oder eines seiner Kinder anzeigte, hohe Belohnung. Da entdeckte der Graf sich seinem Sohne Pierrot und seinem Schwiegersohne Sir Jacob. Dieser sollte die ausgelobte Summe verdienen, indem er sie alle dem Könige vorstellte, denn der Graf Gautier hatte seiner Tochter keine Aussteuer mitgeben können. Errötend fiel Sir Jacob dem Alten zu Füßen und bat ihn für jede Beleidigung um Verzeihung. Der König aber setzte den Grafen in alle seine Güter wieder ein. Als nun Sir Jacob die Belohnung für die Wiederbringung des Grafen und seiner Kinder davontrug, sprach der Graf von Angers zum ihm: „Vergiß nicht deinem Vater zu sagen, daß deine Kinder, seine und meine Enkel, mütterlicherseits nicht von Bettlern abstammen." Mehr als je geehrt lebte der Graf bis an sein Ende in Paris.

In der Erzählung Boccaccios sind zwei Stoffe verschmolzen, die Geschichte des treuen, verleumdeten, verbannten und wieder zu Ehren gekommenen Grafen, und die Geschichte der Bettlerstochter, die den vornehmen Herrn heiratet und später selbst als von hoher Herkunft erkannt wird. Schon die Deputati alla correzione del Decamerone sagten geradezu: „Wer sieht nicht, daß die Erzählung vom Grafen von Angers der Stelle bei Dante (Purgat. VI, 22) entlehnt ist?" An der bezeichneten Stelle heißt es: „Ich sah den Grafen Orso, und den, dessen Seele, wie er sagte, aus Neid und Haß, nicht weil er eine Schuld begangen, vom Leibe geschieden wurde. Ich nenne den Pier dalla Broccia. Und so lange sie jenseits weilt, sehe die Herrin von Brabant sich vor, daß sie deshalb nicht zu schlimmerer Schar verbannt werde." Aeltere Erklärer Dantes und Chronisten erzählen, die Königin Marie von Frankreich, zweite Gemahlin Karls des Kühnen, habe dem Pierre de la

Brosse Liebesbriefe geschrieben; das sei dem Könige hinterbracht worden. Anderseits wird erzählt, Pierre habe die Königin angeklagt, daß sie die Kinder des Königs aus erster Ehe habe vergiften wollen. Sicher ist nur, daß Pierre de la Brosse am 30. Juni 1278 gehängt wurde.

Große Ähnlichkeit auch mit dem zweiten Teil des Grafen von Angers hat eine Episode in dem provenzalischen Roman Guillaume de la Barre von Arnaud Vidal de Castelnaudary (herausgegeben 1869 von Paul Meyer). In diesem Roman wird berichtet, daß der König von Serre, der in den Krieg zieht, den Guillaume de la Barre als Statthalter zurückläßt. Die junge Königin verliebt sich in ihn, wird abgewiesen und verleumdet ihn in bekannter Weise. Er flieht mit Sohn und Tochter, und diese heiratet später den Grafen von Terramade. Nach fünfzehn Jahren wird Guillaume unerkannt der Erzieher der Kinder seiner Tochter. In einem Zweikampfe, den er mit seinem vom Könige von Armenien adoptierten Sohne besteht, erkennen sie einander durch den Schlachtruf Barre, Barre! worauf die Wiedererkennung mit der Tochter folgt. Ob der Roman die Quelle Boccaccios war, oder ob beide aus einer gemeinsamen älteren Quelle schöpften, läßt Landau in seiner Untersuchung über die Quellen des Decamerone unentschieden.

Auf die Ähnlichkeit der Erzählung Boccaccios mit der Ballade Goethes hat D. Gnoli in der Nuova Antologia (XXI, 786) vom 15. Februar 1880 hingewiesen.

Daß Boccaccio eine der Quellen Goethes ist, geht schon daraus hervor, daß die Gegenworte „die Bettlerin zeugte mir Bettlergeschlecht" und „die Fürstin sie zeugte dir fürstliches Blut" ihrem Sinne nach aus dem Grafen von Angers stammen. Der Übereinstimmungen sind aber noch mehrere: der Graf, der Witwer ist, flieht mit der Tochter. Die Güter werden ihm genommen; er lebt als Verbannter.

Unerkannt und unkennbar für die vornehm verheiratete Tochter kehrt er zurück. Er betritt das Haus des Schwiegersohnes und gewinnt die Enkel, die sich vertraulich an ihn schmiegen. Die Mutter kommt dazu. Der Alte wird in Güter und Ehren wieder eingesetzt und bringt dem Schwiegersohn nachträglich Schätze zu. Der Schwiegersohn ist bestürzt, als er in dem Alten den Schwiegervater und den ebenbürtigen Edlen erkennt. Der Graf verzeiht dem Schwiegersohne gern. — In all diesem stimmt Goethe mit der Erzählung Boccaccios überein und weicht von der englischen Volksballade ab. Beide Quellen waren in ihm zusammengeflossen, er erinnerte sich später nur noch der einen. Was beiden Erzählungen gemeinsam war, bildete sich allmählich zum Kern seiner Dichtung um: *Die Tochter eines als Bettler wandernden vertriebenen Grafen heiratet einen vornehmen Ritter. Schmähend wird die geringe Herkunft ihr vorgeworfen, da entdeckt sich der langverkannte greise Vater als edlen und reichen Herrn und alles endet glücklich.* Dieser Grundriß wurde durch Züge ausgestaltet, die teils der englischen, teils der italienischen Erzählung entstammten. So ruhte jahrzehntelang der Keim in dem warmen mütterlichen Dunkel der dichterischen Seele.

4.

Im Jahre 1812 will der Keim sich entwickeln. Aber die Arbeiten zum Löwenstuhl führen nur zu einen Entwurf. Erst im Winter 1816 gelingt „die widerspänstige Ballade". Ganz eigentümlich ist darin unserm Dichter ein Zug, der den politischen Rahmen für das persönliche Geschick des Grafen abgiebt: *der Zusammenhang der Vertreibung und der Wiederkehr des Grafen mit der Vertreibung und der Wiederkehr des rechtmäßigen Königs.* Dies Motiv entnahm Goethe den Ereignissen seiner Zeit.

Schon in Hermann und Dorothea klingt die Vertreibung des hohen französischen Adels durch die Revolution an:

„Streifen nicht herrliche Männer von hoher Geburt nun im Elend?
Fürsten fliehen vermummt, und Könige leben verbannet."

und:

„Es löst der Besitz sich los vom alten Besitzer."

Erst „die großen Bewegungen des Welttheaters", das Lebendig-Gegenwärtige, Mitempfundene ließen den lange schlummernden Keim der Dichtung von dem vertriebenen Mädchen so schnell und reich sich entfalten. Auch in unsrer Ballade verknüpft der Dichter den alten in ihm ruhenden Stoff mit der Gegenwart, die ihn erweckte. Der Sturz Napoleons und die Rückkehr des rechtmäßigen Königs führte die Emigranten nach Frankreich zurück. Von den vertriebenen, ihrer Güter beraubten Herren hatte mancher in der Fremde sich kläglich durchschlagen müssen. Nun verlieh der König „den Treuen entwendetes Glück". Goethe vertiefte den überlieferten Stoff auch psychologisch. Die englische Volksballade und die italienische Novelle lassen beide die Beschimpfung der Bettlerstochter von Verwandten des Gemahls ausgehen, dort von seinen kinsmen, hier von seinem Vater. Der Gemahl selbst ist ein tadelloser Ritter. Wie natürlich läßt dagegen Goethe in des vornehmen Mannes Herzen, nachdem der Sturm der ersten Liebe vorübergezogen ist, den Unmut und den Zweifel erwachen. Die Mißheirat trübt die Beziehungen des fürstlichen Ritters, sie schadet seiner Stellung inmitten seiner Standesgenossen, sie vergiftet ihm die Freude an Weib und Kind. Goethe scheint mit den Worten des Alten „Du hast sie geraubt, mich trieb *Dein* Geschlecht in die Ferne" andeuten zu wollen, daß der Schwiegersohn dem unrechtmäßigen Fürsten verwandt ist. Wie rein löst sich nun alles: edel verzeiht der Graf, und zwischen dem altberechtigten Geschlechte und

dem erobernden wird ein Band des Friedens geknüpft. Die Gestalt des alten landflüchtigen Spielmanns und des zarten Mädchens neben ihm muß dem Dichter sich aufs tiefste eingedrückt haben: wir sehen sie schon vor uns in dem Harfner und in Mignon.

Der Vorwurf unsrer Ballade und ihre Gestalten sind uraltes Erbgut des Märchens und des Volksliedes: der Vertriebene im Elend, die verkannte Königs- oder Grafentochter, die Erkennung und Wiedereinsetzung, der rauhe Gemahl und die zarte Bittende, der Spielmann, der sein eignes Schicksal singt, der edle Ritter, der die Bettlerin heimführt in sein hohes Schloß, die Rückkehr des rechtmäßigen Herrn — das ist allen Zeitaltern bekannt und lieb gewesen; es sind, um mit Viktor Hehn zu reden, Naturformen des Menschenlebens.

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung in Leipzig
(Gegründet 1755)

Veit Valentin:

Die

Klassische Walpurgisnacht

Eine literarhistorisch-ästhetische Untersuchung

Mit einer Einleitung über des Verfassers Leben

von

J. Ziehen.

5 Mk. 40 Pf.

Auch in diesem nachgelassenen Werke V. Valentins, gleichsam dem literarischen Vermächtnis des bekannten Goetheforschers, zeigt sich seine eigenartige, auf fester methodischer Grundlage aufgebaute, streng wissenschaftliche Forschungsart. Schon früher hat er in kleineren Arbeiten die Stellung der „klassischen Walpurgisnacht" in Goethes Faustdichtung behandelt. In dem vorliegenden Buch erweitert er diese Forschungen und faßt sie unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammen. So zeigt er zuerst, wie Goethe das Helenadrama zunächst ohne Zusammenhang mit der gesamten Faustdichtung schuf und es dann mit der übrigen Dichtung aufs engste durch die klassische Walpurgisnacht verknüpfte. Nachdem der Verfasser noch speziell auf die Stellung des Homunkulus eingegangen ist und seine Homunkulustheorie nochmals ausführlich entwickelt hat, verfolgt er an der Hand der gewonnenen Ergebnisse die einzelnen Phasen des Ganges der Handlung, wobei er ein anschauliches Bild von der dramatischen Gestaltungskraft des greisen Goethe entwirft. Als Einleitung dient dem Werke eine liebevoll eingehende Biographie aus der berühmten Feder von J. Ziehen, die V. Valentins wissenschaftliche Persönlichkeit und seinen eigenartigen Werdegang treffend charakterisiert.

Die geschmackvolle Ausstattung seitens der Verlagshandlung erhöht den Wert des für die Faustforschung bedeutsamen Buches, das hierdurch allen Goethekennern empfohlen wird.

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung in Leipzig
(Gegründet 1755)

Winckelmanns
Geschichte der Kunst des Altertums

Mit einer Biographie Winckelmanns und
Einleitung versehen und herausgegeben
von
Professor Dr. J. Lessing

Zweite Auflage

brosch. 5 Mk., in Liebhaberband geb. 6 Mk. 20 Pf.
Das Hauptwerk des großen Altertumsforschers in neuer Ausgabe.

Schillers philosophische Schriften und Gedichte.
(Auswahl)

Zur Einführung in seine Weltanschauung. Mit ausführlicher Einleitung
herausgegeben von
Eugen Kühnemann,
a. ordentlicher Professor der Philosophie in Marburg.

2 Mk.

In der bekannten, von Kirchmann begründeten „Philosophischen Bibliothek", in der die Schriften der meisten bedeutenden Philosophen zu geringem Preis, in gutem Druck und mit erläuternden Anmerkungen vereinigt sind, schien seit einiger Zeit ein Stillstand eingetreten zu sein. Seitdem sie aber in den Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, einer anderthalb Jahrhunderte alten Firma übergangen ist, verspürte sie wieder einen Hauch frischen Lebens. **Es war ein außerordentlich glücklicher Gedanke, Schillers wichtigste philosophischen Schriften und Gedichte in diese Sammlung aufzunehmen und ebenso glücklich war der Verlag in der Wahl des Herausgebers, des Marburger Literarhistorikers E. Kühnemann.** Kühnemann, der Verfasser eines Buches über „Die Kantstudien Schillers und die Komposition des Wallenstein", Marburg 1889, und einer tiefeindringenden Untersuchung über „Kants und Schillers Begründung der Aesthetik, München 1895, war wie kein Zweiter berufen, in Schillers Weltanschauung einzuführen. Als Einleitung schickt Kühnemann in seiner Ausgabe eine umfangreiche Abhandlung voraus, als deren Leser er sich den weiten Kreis der Gebildeten denkt, besonders die Lehrer, die vor die Aufgabe gestellt sind, ihre Schüler in die philosophischen Arbeiten Schillers hineinzuführen, aber auch die Schüler, die sich die angeregten Fragen noch einmal im Zusammenhang vergegenwärtigen wollen. Kühnemann glaubt mit Recht, daß das Studium der philosophischen Abhandlungen Schillers, die für alle Zeiten eine der schönsten Zierden unserer vaterländischen Literatur bilden werden, nicht nur das Verständnis von dem letzten Geheimnis der Größe unserer Literatur geben wird, sondern daß diese Abhandlungen auch wie nichts anderes geeignet sind, zum ersten Unterricht in der Philosophie zu dienen. „Denn den wahren Einführungsunterricht der Philosophie empfangen wir immer nur durch einen Meister des schöpferischen Denkens. An den propädeutischen Vorkenntnissen. lernt man höchstens buchstabieren. Das Wichtige der philosophischen Bildung bleibt, daß man die großen Fragen in ihrem Zusammenhang und die Begriffe in ihrer lebendigen Arbeit sieht." Das aber finden wir bei Schiller. Wir freuen uns, auf dieses treffliche Buch hinweisen zu können und wünschen, daß es bald den Weg finde ins deutsche Haus und in unsere Schulen.

München Neueste Nachrichten Nr. 539 v. 20. XI. 02.

13332970
COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0113332970
BUTLER STACKS

DEMCO

MAY 1 2 1978

Druck von
J. B. Hirschfeld in Leipzig